semnat ca orice dat al soartei, cu o indiferenţă marcată. Şi în alte creaţii eminesciene, *(Freamăt de codru, O, rămîi, Trecut-cu anii* etc.), excluderea poetului din natura considerată context (în *Luceafărul* contextul era eroticul), echivala cu un blestem, pentru că unitatea elementelor este intrinsecă.

In fine, dacă fiecare om îşi are steaua *destinului său* iar Luceafărul poate fi steaua destinului Cătălinei, răceala sa din final, nemaicoborîrea sa anunţată, poartă şi astfel însemnele destinului. Pedeapsa nu mai este fizică, ca în basmul popular, dar frustrarea morală este mai teribilă decît celelalte. Cătălina se întîlneşte prin aceasta cu soarta tînărului voievod din *Poveste magului călător in stele.*

Observăm, de asemenea, că şi Demiurgul poartă în atitudinea şi faptele sale însemnele blestemului răzbunătorului. Dacă pentru demonismul implicat funciar lui Hyperion, (frustrarea sa etc.), atitudinea sa ar avea o explicaţie, răzbunarea Demiurgului care-i arată cu o anume plăcere răutăcioasă lui Hy- peryon scena Cătălin-Cătălina, ce la urma urmei ar fi putut fi provocată chiar de el, este de neînţeles şi sugerează punerea de către Eminescu a condiţiei umane total sub semnul unui destin potrivnic. Creatorii, (Zamolxe în *Gemenii,* Demiurgos în *Luceafărul,* chiar Dumnezeul din *Demonism*) îşi neagă astfel propria lor creaţie :

„Ne-am născut noi, după ordin divin,
Făcuţi ca sâ-şi petreacă Dumnezeul Bătrin cu
comica-ne neputinţă,
Să ridă-n tunet de deşărtăciunea Viermilor
cruzi, ce s-os *amân cu el,*
Să poată zice-n cruntă ironie :
Pămint rebele, iată copiii tăi !"

Astfel definit creatorul, un anumit elogiu al lui Satan devine necesar strigat, căpătînd prin romantici şi Eminescu valoarea de principiu universal al binelui :

„Ai vrut s-arunci în chaos sistemele solare.,.
Ştiai că răutatea eternă-n ceruri trona,
Că secole nătinge cu spaimă o-ncoronă !“

(Mureşanu).

Forţa magică a cuvîntului cîntec este realizată şi la Eminescu, ca şi în creaţia populară, prin cîteva construcţii cu certe disponibilităţi stilistice şi estetice. Cel mai frecvent se folosesc *diminutivele* ori construcţiile echivalente, de pildă, „luceafăr blînd". Cine nu este *blînd* în poezia lui :

luna, iz

vorul, mireasa, mîna, şoapta, cîntecul, plîngerea, povestea, surîsul, baterea vîntului, izvoarele, lumina, mustrarea, aerul, primăvara, surîsul, moartea, visul etc. Determinantul nu cunoaşte limite în nuanţare, dovada unei expansiuni unice a bunătăţii, duioşiei, mîngîierii la poetul care parcă ocroteşte umanitatea şi natura ameninţate de ostilul destin. Pînă şi Hyperion, în final, priveşte cu blîndeţe şi înţelegere scena erotică dintre Cătălin şi Cătălina :

„Miroase florile-argintii
Şi cad o dulce ploaie.
Pe creştete!e-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie..."

C. Noi ca, reluîndu-1 pe S. Puşcariu, observa cum diminutivarea constituie, prin larga şi nuanţata lui folosire la noi, un element specific în c'omparaţie cu alte limbi. Diminutivele exprimă admiraţia, dragostea, simpatia, dar nu numai atît. Ele sugerează şi creaţia sau măcar creaţia obişnuită, făptura dinainte de-a evoca direct cuvintele creaţiei ce dau un plus de fiinţă lucrurilor pentru iimba română, ceea ce are contur. Nimic mai străin nouă, o putem vedea permanent — zicea C. Noica, decît spinozianul : „Om- nis determinatio est negatio. Determinaţia e afirmare, la noi. E creaţie".

Impuţinînd, diminutivul sporeşte lucrul, nu-l micşorează todeauna, aşa după cum tot adăugîndu-i determinări, acumulîndu-i însuşiri, îl poţi micşora. Privind atent lucrurile, creaţia este „un fel de micşorare, de restrîngere şi delimitare'[1]. De aceea şi Eminescu, cînd imaginează genezele (ca mai toate cosmo- goniile), porneşte de la „un *punct" (Scrisoarea I),* „sîm- burul luminii de viaţă dătător" *(Rugăciunea unui dac)* ceea ce, fireşte, înseamnă o strîngere a spectacolului infinit a-l materiei. Ideea aceasta trimite tare departe în urma noastră, încheie filozoful. „Dar e ceasul zămislirii lumii *noastre,* şi atunci nu e chiar atît de departe : ci doar *depârtişor".* De aceea pentru fata de împărat numai pentru că Luceafărul este *'blînd'* şi-i poate apropia.

Estetic, această idee de o subtilă filozofie o realizează Eminescu prin punerea poemei dintr-un început către primordialităţi :

„A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca *niciodată"...*

Prin aceasta el uşurează puterea creatoare a cuvîntului fetei, ca fiind mult mai aproape de momentul originar al creaţiei, care devine astfel doar depărti- şor. La început ea îl vede pe Hyperion cum „răsare şi străluce" în depărtări, apoi, îndrăgindu-l, ea îl numeşte „dulce-al nopţii mele Domn". Depărtatul devine astfel aproape, marele, - mic, imposibilul — realitate, adică tocmai acea realitate pe care o *numim* creaţie adevărată esteticeşte, adică verosimilă. Trans- formînd abstractul în concret, omul îi descifrează esenţa, îl stăpîneşte apoi ca pe o realitate a cărui stăpîn demiurgic este el însuşi şi o poate

modela.

Ar mai fi de văzut *care este atitudinea celuilalt* faţă de feluritele şi insistentele chemări ale îndrăgostitului. De regulă, *răspunsul* la aceste che

mări nu este afirmativ, dar nici negativ. Iubita preferă *să amîne.* Atitudinea îşi are implicaţiile ei nu numai etice, ci şi estetice. Este vorba prin aceasta de acel „mai nu vrea, mai se lasă", dar şi de „probele, încercările" la care sint puşi în basmul popular flăcăii pentru a dovedi prin această temporizare cît de vrednici sînt pentru a fi a leşi. Aşa se întîmplă şi cu Soarele în balada *Soarele şi Luna* şi tot aşa cu Hyperion în *Luceafărul.* In balada populară citată, şi de regulă în basmul nostru, aceste încercări sînt ca *ergon* (să construiască două poduri, unul mai imposibil decît celălalt, să aducă coarnele cerbului celui fermecat şi aşa mai departe). La Eminescu, cum am văzut, acestea tind către filozofic prin antropogene- za şi cosmogeneza implicată. Ei, îndrăgostiţii, cer o ridicare imediată la condiţia lor ; ele, fetele, îndepărtează, dar rămîn totuşi atinse de nostalgia sentimentului. *„Dorinţele"* fetelor ca amînare sînt crescute mai mult dintr-o intuiţie primară feminină, decît dintr-o concepţie. In capriciile lor ingenuie se topeşte reflexiv o anumită bunătate, înţelegere chiar a eroticului frustrat. Amînarea lor este lucidă, raţională, disimulînd în fond un refuz, dar totul făcut cu multă, multă delicateţe. De aceea nu putem vorbi propriu zis în aceste situaţii în care afirmaţia ar fi însemnat însăşi *negaţia condiţiei umane,* de o inapetenţă răutăcioasă, negativă.

Să nu uităm că tot amînare aflăm şi în cazul lui Hyperion, pentru că fata îl simte cum se înalţă tot mai sus

„...se *înalţă tot mai sus*
Ca să nu-l pot ajunge"

ori

„Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte",.

Şi acesta pentru că nici Hyperion n-o iubea pe Cătălina cu adevărat, sentimentul fiind prea uman, cum am mai spus-o, pentru a-l putea trăi.

Pe lingă mustrarea ori blestemul din dragoste, funcţionează la fel de consecvent la Eminescu şi *iertarea.* însuşi Sarmis, dezlănţuitul Sarmis, cel care-l face în final pe Brigbel să moară, i se adresează iubitei necredincioase astfel :

„Tomiris, vis de aur in viaţă-mi, să te cert ?
Durerea-mi, nebunia-mi, pustiu-mi ţi le iert".

(Gemenii)

La fel în *Din cînd in cînd :*

„Că a mea viaţ-ai chinuit, iertai demult..."

Nici astfel „răzbunătorii" poeziei eminesciene nu sînt răi, atitudinea lor fiind de cele mai multe ori motivată de propria lor imposibilitate de a da alt curs evenimentelor. Nu psihologia idealistului, platonicianului, aşadar, *ci a iminentului frustrat,* cu mustrările, suferinţele, implorările lui, dar şi cu iertarea şi generozitatea aceluiaşi.

Tot de seducţia cuvîntului ţine la Eminescu şi frecventa structurare a *discursurilor* rostite după toate regulile retoricii de către unii dintre eroii poemelor sale. Cit de stăpîn era poetul pe toate subtilităţile lui oratorice, ne vom convinge urmărind unu! dintre acestea şi anume discursul Demiurgului din *Luceafărul.*

Cum bine se ştie, iniţierii erotice a Cătălinei de către Cătălin, îi corespunde în poemă o altă iniţiere : cea în filozofie a lui Hyperion făcută de către Demiurg. Pe acest plan al' celui capabil să iniţieze, apropierea Cătălin-Demiurg este neaşteptată şi plină de semnificaţii, mai ales în ceea ce-l priveşte pe creator. în ciuda imaginilor, discursul său cuprinde în esenţă o filozofie poetizată, explicită, despre care s-a şi scris de altfel. Este vorba de aceeaşi filozofie a naturii atît de frecventă la Eminescu. Demiurgul în ceea ce-l priveşte, gîndeşte, în fond ca şi codrul din *Revedere,* cu deosebirea esenţială că Hyperion *întreabă* pentru a afla ceva nou, pe cînd poetul, con-locutor al codrului, constată confirmîndu-şi lucruri ştiute. Gîndurile subînţelese ale poetului sînt continuate de răspunsul acestuia ca şi în Ce *te legeni...*

Codrule cu rîuri line Vreme trece,
vreme vine.
Tu din tinăr, precum eşti,
Tot mereu întinereşti"
— Ce mi-i vremea, cind de veacuri Stele-mi
scinteie pe lacuri..." etc.

Lucrurile certe, evidente, nu au nevoie de prea multă argumentare. Peroraţia intervine cînd, undeva, în intimitatea noastră, există deja îndoiala. De aceea, prea lungul dialog cu Demiurgul nu vrea parcă atît să-i lămurească pe Hyperion, acesta fiind mai ales, unul de auto-lămuriri, de monolog interior. Astfel, atît Hyperion, cit şi Demiurgul însuşi trăiesc drama unui destin ce-i depăşeşte şi-i circumscrie sferei lor şi pe ei. De aici şi evidenţa unui anume retorism al expresiei, didactismul acesteia. Creatorul îşi dă seama de ne- iniţierea lui Hyperion, abia după ce acesta pleacă în lume, se confruntă cu eternitatea specificului uman al dragostei.

Iniţierea, cum se ştie, sub forma *sfatului* sau *exemplului,* prin trecerea fiului de voievod prin mai multe îndeletniciri, înaintea intrării lui în viaţă, era o practică înţelept statuată în tradiţia folclorică şi scrisă românească. Ca şi Teodosie din *învăţăturile lui Neagoe Basarab va* proceda şi tînărul domnitor din *Povestea magului călător* in stele ori Făt-Frumos din basme. Este surprinzătoare, de aceea, această lipsă elementară şi obligatorie a iniţierii dintru-nceput a Luceafărului ce I-ar fi scutit astfel nu numai de gustul amar al insuccesului, dar poate şi de iniţiativa întreprinderii înseşi. Acest caracter tardiv al inieţie- rii, posteriori rezultat din confruntarea eroului cu

două situaţii limită, erosu) uman şi dezlegarea de nemurire, determină şi rigoarea cu care-şi organizează lecţia Demiurgul.

Discursul acestuia cuprinde toate articulaţiile de compoziţie cerute de retorica clasică a genului : Exordiu!, Propoziţia, Naraţiunea, Probarea, Negarea şi Peroraţia, dar ansamblate într-o desfăşurare impusă de cîteva motivaţii interne, succesiunea la poet fiind : Ex *abrupto, Negare, Naraţiune prin Probare, Peroraţie, Negare, Probare* (exemplu).

Avînd în vedere situaţia specială în care se desfăşoară acest discurs, observăm că el nu este totuşi unul propriu-zis de iniţiere, ci şi de *consolarea celui* iniţiat, amintind astfel de situaţia cîntâreţului orb Sarmis, rege dac. Contrariat, răzvrătit, neputincios că oamenii, „pigmeii", „piticii", nu-i ascultă cîntecele poetului „răsărit din fundul Mărei-negre *I Ca un luceafăr",* îi răspunde Odin, tot ca o consolare, într-o altă poemă :

„Sărman copil — zice bălrînul zeu - De ce răscoleşti tu toată durerea Ce sufletul tău tinăr a cuprins ?“ etc.

(Odin şi Poetul).

Spuneam că în discursul Demiurgului, *Exordium*-ul aproape că lipseşte şi aceasta pentru că, în conformitate cu practica *discursului demonstrativ,* cum este acesta, el putea fi eludat.

Primele două versuri ţin mai mult de punerea în contact, de dialog, dar şi de discurs :

„Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o.ntreagă lume..."

pentru a continua (ex abrupto) cu *negarea* şi *respingerea* mai degrabă, *decît cu demonstraţia „Nu cere semne şi minuni".*

Lipseşte şi *propoziţia,* divizarea părţilor subiectului tratat, pentru motivul că el este .unul singur şi comportă un singur răspuns. Cea mai dezvoltată parte este *naraţiunea,* dar şi ea într-o desfăşurare originală, pentru că se deduce aproape exclusiv din *probări,* din confirmarea argumentului. Acestea se succed năvalnic :

„Din sinul vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer S-aprinde
iarăşi soare".

şi aşa mai departe. Urmează o nouă *respingere* formulată mai întîi retoric, iar în final, categoric :

„Dar moartea nu se poate"

Interesant că între două negaţii exprimate tranşant, Demiurgul încearcă totuşi desfăşurări retorice, de argumente, mai ales. Din acest punct de vedere nu mai primează, cum vrea, filozoficul, pentru că tonul nu este dilematic, ci didacticist, profesoral. El este chiar foarte aproape de a fi talionic precum lahve al evreilor, deşi ceea ce spune cx face şi pentru a-şi consola propriile-i incertitudini, (dar

neafişate), care prin repetare să devină convingeri pentru el întîi şi abia în al doilea rînd pentru a-l convinge pe Hyperion. S-a văzut de la început : *magister dixit :*

„Vrei să dau glas acelei guri..."
„Să-fi dau înţelepciune ? etc.

toate fiind într-un fel peroraţii de *argumentare* a enunţurilor anterioare, pentru a urma în sfîrşit o nouă pro *bare* sau *exemplul. Se* ştie, argumentul suprem îl află Demiurgul în invitaţia adresată lui Hyperion să vadă pentru cine vrea dezlegarea de nemurire :

„Şi pentru cine vrei să mori ?
Intoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pămint rătăcitor
Şi vezi ce te aşteaptă".

Gestul Demiurgului este nu numai direct, ci şi brutal, fără menajamente, el trădînd şi o anume sărăcie a trăirilor psihologice, atît ale sale cît şi ale lui Hyperion, care nu poate reacţiona decît în faţa unor stimuli extremi, puternici. în fond, pentru a fi convins, acesta nu avea nevoie de o atît de lungă dizertaţie de filozofie comună, ci de fapte, ceea ce în fond îi evidenţiază şi o altă insuficienţă, nebănuită pînă acum, una metafizică, filozofică. E un fel de *demitizare* a eroului, realizată de poet peste convingerile şi aspiraţiile sale, dar normală, justificabilă pentru că se face în numele adevărului, proprie marilor creaţii. Să reamintim cum L. N. Tolstoi justifica sinuciderea Anei Karenina, care, spunea el, s-a aruncat sub roţile trenului, fără ca el, scriitorul, să fi vrut ? Aşa se petrec lucrurile şi în *Luceafărul* eminescian.

Şi încă ceva. Din logica internă a alcătuirii lecţiei Demiurgului, putem crede, şi pe bună dreptate, că acesta a pregătit intenţionat scena erotică dintre Cătălina şi Cătălin, a regizat-o ca atotputernic, cum am anticipat deja. Avem în vedere pentru aceasta şi faptul că motivul *vieţii ca teatru* este unut din plin reprezentat în lirica eminesciană, încît găsim un argument în plus prin a-l subordona şi *Luceafărului.* Să nu uităm, cum observa şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga [7], că Demiurgul *ştia* dintr-u-nceput motivul invocării ne-muririi de către Hyperion, deşi acesta nu-i dezvăluise cauza. El îi cere la modul foarte general, doar „O oră de iubire"... Dar *de ce, pentru cine* etc sînt întrebări la care Demiurgul răspunde singur ca atotştiutor. El devine astfel regizorul, iar Cătălin şi Cătălina, actorii care-şi joacă cu naturaleţe rolul.

în fond, procedînd astfel, Demiurgul nu produce nici o inadvertenţă, întreprinderea lui dacă a fost, era în firea lucrurilor, pentru că el, ca şi Cătălina, ştia ce nu ştia încă Hyperion : că şi umanitatea îşi are legile, rigorile condiţiei ei.

7 Zoe Dumitrescu-Buşulenga, op. c/t., p. 104.

Din perspectiva logosului se mai interpretează *Luceafărul* şi ca o *multiplicare lirică a vocilor poetului, toate* perfect *egale între* ele şi adevărate, sens plauzibil, dar şi el susceptibil de îmbogăţiri şi nuanţări.

Se întreba hamletian în finalul din *Sărmanul Dio- nis* Eminescu : „Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieţii e un regizor, a cărui existenţă n-o putem explica ?... Nu sînt aceiaşi actorii, deşi piesele sînt altele ?“.

Să nu uităm că lumina lunii, clarul de lună, creează la poet o *armonie de sincretism a elementelor, care* conferă operei sale în ansamblu, ori fiecărei poeme în parte, un vădit *caracter de spectacol.* Impresia apare cu şi mai mare claritate chiar în *Luceafărul,* unde dramatismului ideii îi corespunde un altul, al personajelor, apoi al dialogului la care trebuie să adăugăm, cu aceeaşi valoare şi imaginea Demiurgului — regizor, şi în sfîrşit, pe cea a spectacolului comentat în surdină de un spectator de cele mai multe ori neimparţial, voce deopotrivă lirică dar şi rapsodică şi care toate fac din *Luceafărul* un *poem dramatic.*

De observat că spectator-comentatorul îşi apropie de cele mai multe ori punctul de vedere de al lui Hyperion, dar fără a se confunda cu el, aşa cum crede lectura alegorică. Vocea poetului nu este în fond fidelă niciunuia dintre personajele-eroi şi poate nici a tuturor la un loc, pentru că, ştim, simţim, că mai este ceva nespus în această poemă, indiferent cum am aşeza şi interpreta faptele.

Procedeul este deosebit de interesant, original chiar, iar prin subtilitatea lui se diferenţiază de oricare alt „poem dramatic" cunoscut, inclusiv *Faustul* lui Goethe, care este mult mai aproape de reprezentare decît *Luceafărul* eminescian. Poate că ar trebui să ne gîndim mai degrabă tot la un renascentist, la Boccaccio, care în *Decameronul* realizează o asemănătoare suprapunere de planuri, în care eroii povestirilor sînt fiecare în parte şi ascultători, comentatori, dar şi povestitori. Din cauza acestei indeter- minări relative a personajelor faţă de vocea poetului, ele nu sînt definitiv obiectivizate, acţionează încă sub influenţa magică a simţurilor poetului, dar nu total, independenţa ce-o au trădîndu-l uneori pe poet. De aici o tulburătoare deschidere a metaforei poemului. Liricul, epicul şi dramaticul, în accepţiile noastre metodologice, se află aici în cea mai strinsă interdependenţă originară, dar şi stilizată, totodată.

Poetul este el însuşi aici un fel de Arhaeus ce vrea să ia o mulţime de chipuri, dar care rămîne tot el, pentru că se află în acelaşi timp totdeauna prezent peste tot. Este într-un fel ceea ce-i răspunde Ruben călugărului Dan : „în faptă însă omul cel veşnic, din care răsare tot şirul de oameni trecători, îl are fiecare lingă sine, în orice moment — îl vezi, deşi nu-l poţi prinde cu mîna — este umbra ta. Pe o vreme vă puteţi schimba firile - tu poţi să dai umbrei toată firea ta trecătoare de azi, ea-ţi dă firea ei cea veşnică etc." *(Sărmanul*

Dionis).

O identitate a Fiinţei cu Umbra, ca şi a poetului cu eroii săi lirici ar însemna dispariţia fiinţei prin implicarea ei în contingentul efemer. Ea doar îşi proiectează pe pînza vremii nişte umbre care sînt ale ei, dar n-o pot reprezentai total, nici luate separat, nici ca însumare, pentru simplul motiv că procesul este continuu, etern. Doar în acest sens nuanţat, eroii *Luceafărului* sînt „vocile" poetului, ca indivizi metafizici, arhei, ce există prin reminiscenţe în toate ipostazele palingenezei lor. De aceea putem imagina chiar o orînduire a lor ca *etape,* trepte ale acesteia, ce ar începe cu ceea ce era deasupra voinţei creatorului, exprimat în acel „nu se poate" şi urmînd cu Demiurgul, Hyperion care face legătura între cele două medii prin întruchipările lui, Cătălina şi, în sfîr- şit, Cătălin. Astfel stînd[1] lucrurile, este inadecvată şi interpretarea acestora drept cupluri ori perechi antagonice, pentru că tot aşa se petrec lucrurile şi cu eroii nuvelei *Sărmanul Dionis,* să zicem, prin Dan- Dionis, Maria Mesteacăn — Maria, Ruben — Riven etc. Eroul, actorul, într-adevăr, nu este niciodată acelaşi, deci măcar egal cu el însuşi, lată de ce norma de înţelepciune într-o asemenea situaţie este cea formulată în *Clossă,* dar anunţată şi în alte creaţii : *„Privitor ca la teatru Tu în lume să te-nchipui :*

Joace unul şi pe patru Totuşi tu ghici-
vei chipu-i...
Şi-nţelege din a lor artă Ce e rău şi
ce e bine."

Actorul devine înţelept ca şi spectatorul care ştiind bine jocul eroului, îşi poate permite detaşarea, ironizarea tuturor amăgirilor *din viaţă* de astă dată, depăşind (sau lărgind) astfel accepţiile cunoscute ale motivului *lumii ca teatru* cu *teatrul ca viaţă*.

UŞOR - MĂRUNTUL

Muzica este arta sunetelor, sau cum a fost numită, „umanizarea sonorului". Constantă afectivă şi estetică, sunetul muzical ca valoare primordială defineşte două sensuri de convertibilitate duratelor muzicale : *unul ritmic,* raportat la o unitate de timp şi altul *melodic,* raportat la tonul fundamental.

Se observă că tendinţa modernă este ca melodia să cedeze ritmului. Orice melodie devine în primul rînd *ritm,* de aici o tot mai pronunţată apropiere a muzicii de poezie, unde important este tocmai ritmul. Ritmul dealtfel se realizează nu numai în muzică, ci este valabil pentru toate acţiunile umane şi decurge din alternanţa repaosului cu efortul. Intervalele sînt mai apropiate pe măsură ce sunetul se înalţă şi mai depărtate odată cu coborîrea lui. Primul este ritmul unei discuţii mai pasionate, al doilea este mai aproape de esenţa desfăşurării lirice ori narative.

Cuvîntul, de îndată ce este însufleţit, schiţează un fel de melodie. Legătura aceasta strînsă dintre cuvînt şi melodie este determinată de rolul capital al accentelor tonice în ambele domenii. Muzica adevărată, ca şi poezia adevărată, nu se împacă decît cu calmul suprem, pentru că astfel definite, cele două arte au şi înalta calitate de stăpînire a pasiunilor violente.

Există apoi o constantă în istoria gîndirii muzicale care o apropie de idealizare, desăvîrşire, perfecţiune. După cum cuvîntul constituie pentru compozitor metaforă deschisă, tot aşa muzica constituie pentru poet resursă de tensionalităţi estetice. Mai ales către acest ultim sens ne vom îndrepta şi noi atenţia, pentru că despre celălalt au scris convingător G. Ibrăileanu şi D. Caracostea.

Şi poezia lui Eminescu este fundamentai una a ritmului din care generează, în cele din urmă, melodicul. Ritmul eminescian este unul în doi timpi, ritmul inimii umane, al naturii, al elementelor naturale, ca şi al creaţiei populare aşa cum a cunoscut-o şi poetul :

„Şi cînd prinde a cînta Codru-
ncepe a răsuna,
Doina cînd o tragănă Frunza toată-o
leagănă —
Că o *cîntă trăgănat Codrului de*
legănat"

(Cîntecul omului)

Ritmul rostirii este de aceea mai mult unul al unei confesiuni narative, decît dramatice. De fapt Eminescu a fost constant preocupat de *rostirea românească,* care-şi are originalitatea ei faţă de celelalte limbi şi care într-un fel ne dă şi o sugestie de lectură a propriei creaţii. Deosebit de important i se pare poetului în vorbire ori declamaţiei *rolul accentului logic* al propoziţiei. El trebuie să fie fundamental, inclusiv în poezie unde accentul nu cade totdeauna pe ultima silabă, ca în limba franceză. „Ca să ne lămurim mai bine, vom stabili mai întîi că afară de accentul gramatical, pe care se-nţelege că nu-l poate greşi un român, căci nimene nu zice m/nune în loc de minune, există acea parte internaţională a vorbirii, care se numeşte c-un cuvînt tehnic : Accent logic". Şi poetul exemplifică c-o propoziţie simplă : „De unde vii tu ?“ care rostită cu accentul logic mutat succesiv tot pe alt cuvînt are mereu alt înţeles.

deşi alcătuirea ei gramaticală rămîne neschimbată. [8] Exemplul lui Moli ere poate fi luat doar într-un singur sens, aşa cum a fost şi pentru Eminescu. „Moliere n-au avut alt profesor decît natura". Tot de aceea „a vorbi natural este încă un mister pentru preoţii Taliei

* MO

romane . £

Disponibilitatea rostirii poetice eminesciene este susţinută şi de *alternanţa de ritm,* ori de treceri de la un ritm la altul chiar în economia aceluiaşi text. Cea mai frecventă trecere, aşa cum observa şi Guil- lermou, este cea de la trohaic la iambic. Aşa se în- tîmplă în evoluţia de la variante la poezia finită a mai multor poeme : *Departe sunt de tine, Sunt ani la mijloc, Scrisoarea I* şi altele. Prin trecerea de la 13—14 silabe la 15—16, rostirea capătă total proprietatea ideii meditativ-filozofice.

Tot datorită calităţii ritmului se realizează *intrarea în rezonanţă a* atîtor elemente diferite. Pe aceeaşi idee a ritmului şi sincronismului în legănare dintre om şi plaiul românesc va formula L. Blaga interesanta imagine a *spaţiului mioritic. „Mişcătoarele cărări"* este astfel o imagine specific eminesciană şi topeşte în ea toată această filozofie a unduirii, legănării, a unui anume sentiment melancolic al destinului, alternanţă de suişuri şi coborîşuri. Tot aşa şi în *Doină, doină, greu îmi cazi,* ori în cunoscuta Ce te *legeni...* Originala teorie estetică şi filozofică a luf L. Blaga a pornit aşadar şi de la Eminescu.

La fel de sugestiv ritmică este şi *zbaterea valurilor* ori a *corăbiilor legănate* de acestea, a *căderii frunzelor ori florilor de tei, a clipocitului de ape,* şi aşa mai departe. Motivul este unul meditativ, con- fruntînd gîndirea umană cu mari adevăruri : trecerea timpului, eternitatea etc. Iată de ce cînd citim în *Luceafărul :*

„Călăuzind singurătăţi
De mişcătoare valuri",..

la prima vedere sintagma „mişcătoare valuri" na pare să cuprindă expresivităţi nebănuite. Valurile au fost dintotdeauna mişcătoare, dar „mişcător" numeşte la Eminescu măsura unui antropomorfism cosmic şi uman, de vreme ce :

„Şi de-aceea tot ce mişcă-n ţara asta, riul, ramul,
Mi-e prieten numai mie..."

(Scrisoarea III)

Mişcarea este a unui dialectism intrinsec vieţii, a unei anumite concepţii sub care poetul pune condiţia umană, dar şi a unei expansiuni lirice şi afective a umanului asupra întregului univers pe care astfel îl umanizează.

„Ei numai doar durează-n vint Deşerte *idealuri —*
Cind valuri allă un mormînt Răsar in

8 M. Eminescu, *Despre cultură şi artă, ed. cit.,* p. 163.

urmă valuri"...

Se realizează astfel o *armonie* ce generează o tensională stare de graţie

„Adormind de armonia Codrului bătut
de ginduri Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri..."

(Dorinţa)

Ideea continuităţii este sugerată şi de leit-motivuf *ecoului, care* prelungeşte în infinituri ritmurile aspiraţiilor umane

„Moi *departe, mai departe,*
Mai încet, tot mai încet"...

(Peste vîrfuri)

Coborîrea *lină* este ritmul temperat al pasiunilor umane, altfel marcate de mari şi puternice combustii

interioare. E! sugerează, în expresivitatea poetică eminesciană, *promisiunea de fericire* atît de căutată

„Cobori incet... aproape, mai aproape Te pleacă iar
zîmbind peste-a mea faţă"

(Sonete !ll)

Cu aceeaşi emoţie a plutirii uşoare formulează şi fata de împărat chemarea, iar ritmul mişcării lui Hyperion este şi unu! *al trăirilor ei,* pentru că esenţa desfăşurărilor hiperionice este oricum alta. Sentimentul ei obligă însă expresionist îa aceasta :

„Uşor el trece ca pe prag"

sau

„Venea plutind in adevăr"...

Acelaşi ritm de mers şi al iubitei, care pluteşte uşor tot datorită sugestiilor îndrăgostitului *„Abia atingi covorul moale,*

Mătasa sună sub picior,
Şi de la creştet pîn-in poale Pluteşti ca
visul de uşor"...

(Atît de fragedă)

In toate celelalte formulări ale mişcării Luceafărului, dictate doar de propriile lui manifestări, necondiţionate de altceva, aceasta este dinamică, violentă chiar :

„Şi s-arunca fulgerător"

ori

„Părea un fulger neîntrerupt Rătăcitor
prin ele"

şi aşa mai departe. De aceea încetinirea ritmului Hyperion o face cu un efort evident şi declarat :

Din sfera mea venii cu greu..."

Desigur aceasta vrea să spună şi că efortul făcut de el este unul al jertfei. Ca să răspundă chemării fetei a fost nevoit să învingă teribile inerţii cosmice. Dar trebuie să recunoaştem că prin aceasta nemuritorul îşi dezvăluie şi o gravă insuficienţă estetică. Dacă gestul său are o anumită amplitudine, îi lipseşte însă, pentru a fi uman, *graţia,* firescul, siguranţa fără efort cerută fundamental de orice mişcare adevărată. Dansul lin al făpturii umane, chiar dacă este proiecţia unei eterne şi identice cu sine coregrafii cosmice, cum sugerează altă dată Eminescu, ce este încă departe de *armoniile universului,* nu verifică aceasta şi mişcarea iui Hyperion.

Tot *ritualitate de dans* au şi scenele de iniţiere erotică la poet. Se

poate compune o întreagă coregrafie a gesturilor erotice în poezia eminesciană, dar toate sînt subordonate firescului şi graţiosului, deci esteticului. Ele au amplitudine şi profunzime şi se reduc la cîteva elemente fundamentale, pentru că şi dansul, indiferent de natura sa, presupune aceeaşi stăpînire de sine, ordonare de energii, chiar dacă se dezvoltă frenetic. Mişcările lui totdeauna cumpătate, ordonate, ritmice, astîmpără pasiunile cele mai pătimaşe. De aceea, cum am mai spus, decentă este şi dragostea la poet, ca orice adevărat şi puternic sentiment.

Hipersensibilitatea sublimată este proprie şi *simţurilor.* Auzul poetului, ca şi privirea, cum am văzut sînt permanent încordate. De aceea

„...maestru (ce) asurzeşte în momentele supreme,
Pîn-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere"

(Scrisoarea V)

El percepe pînă şi „ploaia de rouă" :

„N-auzi cum pe frunze alunecă stropii,
Ş-aleele scutur de rouă o ploaie"

(Diamantul nordului).

ori bătaia razelor de lună în geamuri (Stau *în cerdacul* tău, *Şi dacă).*

Din acest ritm al vieţii perceput acut cu toate organele poetului, creşte şi ritmul care preface cuvîn- tul în vers :

„Dar atuncea greieri, şoareci,
Cu uşor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi lară ea se face
vers"

(Singurătate)

Toate frumoasele „aduceri aminte" eminesciene vin „pe freamătul de frunze" ori pe mereu înceata batere de ramuri *(O, mamă...),* uşor — mărunte mişcări ce „pe suflet cad în picuri" şi dau „farmec astei linişti", adică expresivităţi estetice pe care

„Urechea mea pindeşte să le-auză
—Abia-nfelese, pline de-nţe!es —
Cum *ascultau poeţii vechi de muză"*

(Tu mă priveşti cu marii ochi)

FINALITATEA ETICĂ

Echivalenţele între arte şi domeniile extra-estetice sînt frecvente. Omul lipsit de sensibilitate estetică este şi omul cu deficienţe etice şi invers. Se teme de comic, de pildă, acela care are convingerea că se îndreaptă împotriva sa, iar el este prea înţepenit în sineşi pentru a se putea perfecţiona, automodela. De aceea se şi zice că omul fără simţul comicului este el însuşi comic. Şi aşa mai departe.

Pe relaţia dintre etic şi estetic cei vechi au fandat un concept de largă circulaţie ulterioară, cel a? *kalokagathosului.* Frumosul *(Kalon)* s-ar afla în indisolubilă uniune cu binele *(Agothon).* Ştim prestigiul deosebit al doctrinei în Evul mediu şi mai ales în Renaştere. Boccoccio era convins că o operă ce stă sub semnul esteticului este prin definiţie şi morală, motivîndu-şi astfel eventualele Interpretări eronate ale faptelor din *Decameronul.* Romantismul nuanţează şi mai mult sensurile. Dacă anticii credeau că „Animus sanus în corpore sano", aceştia, aproape contrar, găsesc frumuseţea sufletească în corpul infirm, bolnav, bătrîn, urît şi chiar inestet. Desigur această concepţie nu schimbă cu nimic raportul etic- estetic, ci doar îl redimensionează. Eminescu va fi mai aproape şi din acest punct de vedere nu de estetica romantică, *ci de cea populară.* Ceea ce reţine Soarele la „a mai mititică" este mai întîi frumuseţea fizică a fetei, element indispensabil oricărui preludiu erotic, apoi *ergonul.* Ea se afla la argea unde

„In mijloc şedea,

La lucru lucra,
Pe toate-ntrecea,
Că ea (of *ţesea,*
Ţesea-nchindisea"

Ileana este acum ds două ori frumoasă : fizic şi prin hărnicia ei.

Desigur, Eminescu nu confundă morala poeziei cu morala obişnuită ce împartă faptele în bune şi rele, aşa cum de regulă va proceda tot romantismul sedus de cunoscuta antiteză. Poezia, arta, se află undeva deasupra acestora într-o zonă indetermina- tă, care oricum, aşa cum scria şi Rimbaud, îngroapă „l'arbre du Bien et du Mal". Maniheismul, spunea cîndva Eugen Simion, nu poate fi credinţa poetului aşa cum afirmase mai înainte T. S. Eliot. Şi diavolul, demonul, are o justificare, chiar dacă numai aceea de a pune în evidenţă mai bine perfecţiunea. Dar la Eminescu înseamnă mai mult, cum s-a văzut adesea. De aceea Eminescu face din femeie un înger, chiar dacă ea este demon uneori şi-i determină să-şi reverse năduful satiric în *Scrisoarea V.*

„Suflete I de-ai chiar demon, tu eşti sintă prin iubire"

Iată deci un prim element a! eticului poeticului eminescian formulat încă într-una din primele sale creaţii, *Venere şi Madonă.* E vorba şi de mitul de largă circulaţie artistică, cei o*I salvării prin iubire,* într-o primă variantă eminesciană a *sanctificării prin dragoste.*

Şi din acest punct de vedere poetul este mai aproape de idealul pre-renascentist al lui „la donna angelicata", deşi e tot atît de adevărat că el se împleteşte cu cel *al suferinţei,* mai accentuat decît la Dante ori Petrarca. într-un fel, îi putem găsi aici as

cendenţi în poezia primilor noştri lirici, Văcăreştii şt Conachi. De aceea, fără nici un paradox, iubirea dintre Cătălin şi Cătălina îl înnobilează în final chiar şi pe Hyperion, care este acum mai umanizat, simte şi gîndeşte mai nuanţat La fel se întîmpla în *Epopeea lui Chilgameş* cu Enkidu, brutalitate originară ca şi *zmeul* din basmul cules de Kunisch, care nu se mai răzbună prin crimă, ci se mulţumeşte a blestema în surcîină. Încărcătura sa etică este doar parţială, pentru că altfel, refuzînd-o pe Cătălina, ef îi refuză într-un fel şi norocul, cum am mai spus-o.

Şi dacă pentru cei doi tineri, Cătălin şi Cătălina, e clar că singura salvare este *in* şi *prin* iubire, şi pentru Hyperion poate fi vorba tot despre o salvare» decît că altfel motivată : *prin* dragoste *in* moarte» aşa cum o spune însuşi îndrăgostitul altă dată :

„O oră să fi fost amici.
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici O oră, şi
să mor"

(Pe lîngă plopii fără soţ)

Relaţia Cătăîina-Hyperion am mai interpretat-o şi ca una dintre om *şi steaua lui,* motiv frecvent liricii eminesciene şi împrumutat iarăşi credinţei populare conform căreia fiecare om este călăuzit încă de la naşterea sa de o stea. însuşi Eminescu notează a- ceaslă credinţă într-unul din manuscrisele sale : „...omul poate fi influenţat de o stea, adică că o lume întreagă, cu popoarele ei, cu viaţa ei, poate influenţa asupra unui individ omenesc-precum iarăşi cine ştie dacă pămîntul nu influenţa asupra unei persoane a unui glob îndepărtat" [1].

Poporul gîndeşte norocul ca pe o fiinţă, existînd în imaginaţia sa chiar o lume a noroacelor, cum ne conving folcloriştii. Omul poate să aibă steaua norocului său sau nu, aşa cum se întîmpla cu tînărul voievod din *Povestea magului călător în stele.* Acesta spune şi el că :

„In vremi de demult trecute, cînd stelele din ceruri Erau
copile albe cu părul blond şi des Şi coborind pe rază fara lor
de misteruri In marea cea albastră se cufundau ades..."

Apoi :

„Spun mite-zice singur — că orice om in lume Pe-a cerului nemargini el are-o
blindă stea,
Ce-n cartea veciniciei e-unită cu-a lui nume,
Că pentru el s-aprinde lumina ei de nea",

Pentru a constata în final că tînărul voievod

„...in acest cer mare *ce-n mii de lumi luceşte Tu nu ai*

1 Apud. G. Călinescu, *op. cit.*, II, p. 60.

nici un înger, *tu nu ai nici* o *stea".*

Steaua semnifică cu claritate, deci, norocul, destinul, soarta, sensuri reunite de o anumită fatalitate de origină cosmică, cumulată cu ideea de vremelnicie. Nu întîmplător „norocul" este atît de frecvent invocat în *Luceafărul.* Fata îi cere astrului tocmai să-i lumineze norocul, norocul îl petrece şi aşa mai departe.

Femeia însăşi este pentru poet steaua norocu- Jui său :

„Dindu-mi din ochiul tău senin O rază dinadins,
In calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins"

(Pe lingă plopii fără soţ)

sau

„Cu zimbetul tău dulce tu mingii ochii mei Femeie intre stele şi stea intre femei"

(Din valurile vremii)

Steaua este un motiv cu mult mai multe semnificaţii pentru creaţia eminesciană decît s-a spus pînă

în prezent. Imaginea reprezentării ca astru a lui Hyperion este motivată, în primul rînd, filozofic. „Existenţa este o durere, spunea Dan Bota. Suprema durere — existenţă atît de concentrată şi atît de vie — face lumină".

Apoi, prin drumul către Demiurg a lui Hyperion ni se reprezintă de fapt *căderea unei stele,* aşa cum şi este în realitate, ca şi repetatele lui descinderi la chemarea fetei. Dar cu fiecare cădere, el pierde ceva dinconsubstanţialitatea lui, aşa cum ne-o dovedeşte şi în final.

Căderea unei stele, mai ales a uneia „cu coadă", aşa cum răspund cei chestionaţi de B. P. Haşdeu [9], înseamnă în credinţa populară „că a murit un crai, un om mare", ceea ce este în parte adevărat, cum am spus, şi pentru Luceafăr. Cîtul de umanitate ce-l făcea să tremure la fiecare vedere a fetei dispare treptat, rămînînd în final „nemuritor şi rece", rece semnificînd aici ***şi imaginea reală*** a ipostazei morţii, în sensul strict propriu, de astă dată.

De motivul stelei se corelează apoi şi cel invocat al *zburătorului.* Şi acesta din urmă este imaginat de creativitatea populară, de foarte multe ori ca o stjea. El e „o fiinţă de foc", „e ca un sul de foc", „strălucitor", „se arată noaptea pe cer", „ca o pară luminoasă", „ca o *stea"* etc [10].

Zburătorul vine apoi „pe coşurile sau *ferestrele caselor"* sau „seara, *după asfinţitul soarelui",* sau *„prin vis sau prin* somn".

De asemenea, „se preface" (ia chip, „formă" sau înfăţişare) *in om (bărbat),* in sfîrşit, „pleacă în zori, spre ziuă" etc. etc.

Am subliniat unele din explicaţiile culese de a- celaşi B. P. Haşdeu pentru evidenţierea sugestivă a multiplelor motivaţii ce ne-au determinat să considerăm şi acest motiv, unul cu multiple implicaţii şi semnificaţii în opera eminesciană.

Hyperion fiind steaua norocului Cătălinei, problema care se pună acum este dacă refuzîndu-i în final chemarea. Luceafărul îi refuză fetei norocul. Avînd în vedere vorbele lui, s-ar părea că lucrurile stau într-adevăr aşa, dar să nu uităm două elemente deosebit de importante. Mai întîi că, spre deosebire de voievodul din Povestea magului..., Cătălina îşi are steaua ei, apoi că pierderea norocului, sfîrşitul, vine în credinţa populară abia atunci cînd steaua cade. Aşadar, luceafărul rămînînd pe loc, luminînd mai departe pe cerul înstelat, aceasta înseamnă că şi norocul fetei este unul care dăinuie. Spunem aşa şi din perspectiva că dacă fata îl mai doreşte încă pe

9 I. Muşlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului* din răspunsurile (a chestionarele lui B. P. Haşdeu, Ed. Minerva, Buc., p. 134.

10 *Ibidem,* p. 191.

Luceafăr, nici acestuia nu-i este total indiferentă.

Regăsirea de sine, ca în *Odă (in metru antic)* este tot o formă a salvării prin artă, idee nu numai prezentă, dar şi multiplu nuanţată în poezia eminesciană.

„Vino iar in sin, nepăsare tristă,
Ca să pot muri liniştit, pe mine Mie
redă-mă".

Căutînd să se salveze dintr-o situaţie limită *„De-al meu propriu vis,*

mistuit. mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc in flăcări..."

(Odă-în metru antic)

poetul recurge, ca şi Hyperion, la un fel de mîntuire rezultată dintr-o *renunţare* „dureros de dulce". Oricum am interpreta faptele, ele semnifică o certă *clarificare de sine.* „Orice coborîre în sine — orice privire spre interior — e totodată o ascensiune — înălţare — privire spre adevărata realitate din afară", scria A. Beguin, „Primul pas este aşadar o privire spre interior, o contemplare ce stabileşte distincţii *înăuntru!* propriului nostru eu. Dar ce! care se mulţumeşte cu atît, rămîne ia jumătatea drumului. Cel de ai doilea pas trebuie să fie o privire eficace spre exterior, o observaţie spontană şi perseverentă a lumii din afară"[11].

Se pare că în acest sens, eroii eminescieni procedează tocmai invers. Regăsirea de sine turmentată de exterior şi-o află în interior. Rătăcirea (inclusiv cea a lui LJiysse) susţine regăsirea, Întoarcerea, nostos-u[1]. La fel se întîmpla şi cu Don Quijote, apoi cu toţi marii căutători ai adevărurilor totaie. După ce îl refuzase lumea infinitului iluziei, el revine la lumea finitului real [12]. Toate revenirile se fac însă nostalgic. „Finitul real" spre care se întoarce Hyperion este „locul lui menit din cer", cum pentru Don Quijote era La M*ancha.* Deşi diferite din multe puncte de vedere, destinele celor doi eroi sînt în suficiente privinţe asemănătoare, Ambii acţionează minaţi de puternice pasiuni idealizate, utopice, pentru că utopică s-a dovedit a fi şi credinţa Luceafărului să poată deveni muritor. Aceluiaşi motiv al *iluziei o* implicăm şi pe Cătălina. Dar dacă întreprinderile lui Don Quijote reprezintă în fond o *devenire,* cele ale iui Hyperion (şi mai puţin ale fetei) sînt o *imer- siune,* pentru că în final nemurirea nu este regăsită, ci păstrată. De aci şi condiţia accentuat dramatică a Luceafărului care este dubiu limitat, de fată şi de Demiurg, şi care nu-şi poate depăşi propriile-i limite. Neputîndu-le depăşi, atunci r.ici regăsirea nu funcţionează autentic, ci c'oar ca o întoarcere aproximativă, pentru că, în

11 A. Beguin, *Sulletul romantic şi visul,* Univers, Buc., p. 271.

12 V. G. Liiceanu, *Tragicul, o fenomenologie a limitei şi depăşirii,* Univers, Buc., 1975, p. 172.

fond, limitele impuse de cei doi sînt propriile lui limite. De aceea Don Quijote este tragic, pe cînd Hyperion - dramatic sau numai dramatic. Aceasta confirmă încă o dată că tragicul ţine eminamente de condiţia umană. Nemuritorii contri

buie numai la accentuarea acestuia. Don Quijote şi-a impus o realitate cu care s-a confundat. Hyperion doar a schiţat-o, fiind în permanenţă detaşat de ea, avînd tăria de a nu se implica. Puterea voinţei muritorilor este mai slabâ din acest punct de vedere, de aici o tensionalitate şi un conflict tragic accentuat. Fatum-ul este mai aproape de condiţia lui Hyperion fără să-i atingă însă decît foarte puţin. De aceea, dacă pentru om *abdicarea* înseamnă *întoarcerea,* pentru nemuritor, dimpotrivă, *rămînerea.* De aici unduirea melancolică a trăirilor eminesciene, pentru că realizarea dorinţelor, în situaţia în care eroii nu-şi pot depăşi limitele, se face nu *aici,* ci totdeauna *dincolo.*

Privind aşa lucrurile, înţelegem că în final Hyperion nu se resemnează pur şi simplu, ci abdică în mod raţional, lucid, pentru că altfel ce-ar fi trebuit să însemne *neresemnarea lui ?* Fie gestul brutal, din varianta folclorică-răzbunarea, fie devenirea „fericită", de muritor, melodramatică şi de total prost gust, şi care ar fi fost în contradicţie cu întreaga fire a lucrurilor. Nu credem că mai poate fi astfel vorba despre *infringerea* lui Hyperion ce-i defineşte după cei mai mulţi interpreţi geniul său de esenţă shopenhaureană, ca titan învins, obligat la dureroasa renunţare, la rece superioritate, ci, cum afirmam la începutul acestui paragraf, de *înţeleaptă regăsire de sine.*

Singura ipostază reală a salvării fiind cea a re- *găsirii de sine, ea* se realizează totdeauna ca distanţare de obiectul contemplat, aşa cum se întîmpla şi cu Ieronim din Cez*ara.* De aici atitudinea ironică, sarcastică, care nu înseamnă, după părerea noastră, totuşi închistare în sine schopenhaureană a bărbatului la care femeia implicată în contigent nu poate ajunge, ci cum am mai spus, cîştig de înţelepciune. Susţinerea o găsim şi în cunoscutul motiv al *vieţii ca teatru.* Reamintim versurile din *Clossă :*

„Tu în colţ petreci în tine Şi-nţelegi
din a lor artă Ce e rău şi ce e bine"

Dar nu numai viaţa este teatru, *ci şi eroticul* îşi are dimensiunile sale de spectacol. Este şi cel arătat de Demiurg Luceafărului :

„Şi pentru cine vrei să mori ?
Intoarce-te, te-ndreaptă Spre-acel
pământ rătăcitor
Şi vezi ce te aşteaptă !"

Şi aici, şi în *Clossă,* izolarea în spectator neutrj este doar dorită, indicată, nu însă şi urmată, pentru că spectacolul înseamnă tocmai implicarea spectatorului. înţelegînd din arta actorilor „ce e rău şi ce e bine" deja nu mai presupune detaşare, pentru că actul moral al teatrului cere, cum spuneam, implicare. Mai categoric este exprimată neimplicarea de către Demiurg, insuficienţă etică care la rîndu-i o

trădează pe cea estetică.

Să mai observăm că retragerea în sine a lui Hyperion nu este o atitudine singulară la zeii Olimpului eminescian, luminînd şi astfel, într-un mod inedit, relaţia uman-supranatural. Permanent zeii sînt obligaţi de curgerea vieţii să se retragă pentru a face loc civilizaţiilor să urmeze. Aşa s-a întîmplat şi cu zeii vechii Dacii care se retrăgeau în mare lăsînd istoria să evolueze, după cum retragerea Luceafărului a lăsat viaţa să evolueze firesc, dar îmbogăţită de o nouă experienţă.

Oricum, salvarea prin iubire se face la Eminescu totdeauna în numele binelui şi frumosului, la fel cum dragostea de oameni şi gîndul pus în slujba lui îl va salva pe Faust, după cum Peer Gynt, după lungi rătăciri, îşi găseşte la sfîrşitul zbuciumatei sale existenţe, liniştea şi salvarea în gingaşa Solveig, şi iarăşi după cum Sonia îl va reînvia pe Roskolnikov şi aşa mai departe. De aceea sîntem siguri că de acum înainte

şi Hyperion îşi va aprinde înţelept statornicia atitudinii deasupra tuturor îndrăgostiţilor.

Dacă latura demonică a lui Hyperion este mai evidentă şi despre ea s-a scris mai mult, cea *titanică* trebuie descoperită tocmai în dorinţa lui, ce merge pînă la sacrificiu de sine, nu numai pentru propria-i fericire, ci şi pentru a celuilalt. în cele două promisiuni făcute fetei, e! doreşte sincer să încunune frumuseţea prezentului cu eternitatea. La fel acţionează toţi eroii eminescieni, indiferent dacă pianul activităţii lor este social sau erotic : Andrei Mureşanu, Toma Nour, tribunul loan şi ceilalţi. Individualismul titanic ca reprezentînd porniri ale dorinţelor proprii, egoiste (de unde, prin nerealizare, involuţia romantică în izolare şi pesimism) se transformă de cele mai multe ori într-o generozitate cosmopolită, altruistă : „Cosmopolit - se întreba Toma Nour, cosmopolit sînt, şi eu aş vrea ca omenirea să fie ca prisma : una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă at'itea culori".

Se dovedeşte şi pentru gîndirea lirică eminesciană că ethosul este cu atît mai stabil, cu cît naşce din încleştări mai dramatice, tragice chiar, ca la EschiF ori ca în muzica lui Beethoven şi Enescu. Dar odată realizat catharsisul, omul se ridică mai puternic, maî îmbogăţit sufleteşte decît la început. Ca toţi eroii, şi aceştia, sînt unii ai durerilor învinse, sentimentut amar fiind doar un detaliu al existenţei, pentru că, fundamental, şi aceasta ne spune întreaga mare poezie a lumii, omul este făcut pentru a fi fericit.

Iată de ce *fericire* şi *frumuseţe* sînt două concepte fundamentale şi în poezia lui M. Eminescu, concepte strîns condiţionate. Frumosul ţine strict de estetic» dar fericirea este mult mai cuprinzătoare, implicînd *necesitatea idealului,* ideal găsit de poet în întoarcerea către trecut sau aspiraţia către viitor :

„Cu zimbetul tău dulce tu mingii ochii mei,
Femeie intre stele şi stea intre femei,
Şi intorcindu-ţi faţa spre umărul tău sting,
In ochii fericirii mă uit pierdut şi pling".

(Din valurile; *vremii)*

Motivaţia este şi una estetică, conform căreia poetul acceptă chiar şi evocarea romantică a evului mediu „cu culori atît de strălucite precum desigur în realitate nu le-a putut avea", tocmai pentru motivul că o astfel de artă te „scapă de un prezent insuficient, că altă stare de lucruri trebuie să fie mai bună decît cea existentă". Şi tot de aceea îşi însu- seşte poza byroniană a dispreţului pentru lume, sau respinge moda naturalistă care „circumscrie terenul artelor în prezent şi la realitate, respinge întoarcerea trecutului şi orice aspiraţie spre viitor, spre un ideal mai bun".

Valoarea gîndirii poetice i-o dă finalitatea ei deci, după cum se deosebeşte, să zicem, îndoiala carteziană de cea sceptică : prima

6 M. Eminescu, *Despre cultură şi artă*, ed. cit., p. 296.

este de început al cunoaşterii, a doua — de concluzie. Tot astfel trebuie înţelese lucrurile şi în ceea ce priveşte *pesimismul* la Eminescu. Spunea şi poetul : „Arta antică însă, precum cea latină din veacul de mijloc erau lipsite de amărăciune şi dezgust, erau un refugiu în contra grijeior şi durerilor. Literatura şi artele sînt chemate dar să sanifice inteligenţele de această boală psihologică a scepticismului" °. Aşadar arta este pentru Eminescu un fel de „Fîntînă a Blanduziei" ce întinerea şi inspira poezia horaţiană.

Pe linia valorilor etice, estetice şi umaniste ale poeziei eminesciene, plină de totale semnificaţii mi se pare şi următoarea propoziţie : „Cu ochii mari şi purtători de pace", care rezumă în ea un întreg ideal, lată de ce trebuie să afirmăm tot mai insistent că *fericirea şi nu nefericirea* este totuşi ultima concluzie a poeziei eminesciene. Adăugăm celor spuse pînă aici încă o susţinere.

Cei doi protagonişti ai *Luceafărului* Cătălina şi Hyperion se află de fapt continuu într-o reciprocă relaţie *de exponent* şi *referent în acelaşi timp,* iar aceasta dintr-o dublă perspectivă : una realizată la nivelul naraţiunii, a contextului narativ, şi o alta raportată !a principiul extern, în această situaţie - scriitorul. Să ne explicăm. Luceafărul reprezintă pentru fata de împărat *un necesar ideal,* după cum şi fata de împărat înseamnă pentru Luceafăr un fel de necesar ideal, numai că natura acestor 'idealuri" este diferită. Cel al fetei este preponderent *erotic,* subsumîndu-şi însă esteticul :

„O, *eşti frumos..."*

Ca idealitate, Luceafărul este esenţial *filozofic,* a- cestuia din urmă subordonîndu-i-se eroticul şi esteticul. Nu punem aceste două naturi ideatice în raporturi de superioritate ori inferioritate, ci le numim doar esenţa diferită, coordonată de principii diferite şi o anumită deosebire de complexitate structurală, mai accentuată la al doilea.

Receptarea reciprocă a celor doi se face numai din perspectiva acestei componente a personalităţii lor, idealul. Dar există şi de astă dată partea lui nevăzută, cea a *realului,* nerelevantă dintr-u-nceput pentru niciunul dintre eroii poemei eminesciene. Concepţia este a aceluiaşi *dualism* specific romantic, cînd eul poetic se ipostaziază nu în ego şi *alter-ego* de astă dată, deci antitetic, antagonic, ci în două euri diferite şi totuşi apropiate, complementare, personalitatea rezultînd cu adevărat numai din alăturarea lor ; dar personalitatea nu mai este c protagoniştilor, ci a poetului însuşi. Structurarea internă a celor două euri poetice ar fi :

Eul Cătălina —>• ideal *erotic,* estetic,
filozofic.

Eul Hyperion —* ideal *filozofic,* erotic,
estetic,

Eul Poetului reunindu-le pe aceste două. Astfel se verifică cum Cătălina şi Hyperion sînt proiecţiile creativ artistic a/e *idealului* poetului. Artisticeşte, ca eroi literari, consubstanţa lor creşte din această nevoie de materializare, de sublimare, cum ar fi spus Freud, a unor neîmpliniri de aspiraţie ca refulare. „Arta e realizarea în ficţiune a unor forţe sufleteşti ce nu se pot realiza în acte ; pentru a întrebuinţa terminologia iui Freud, scria şi E. Lovinescu, ea e o sublimare sau un transfer de valoare din ordinea reală în ordinea ideală ; o energie care, neputîn- du-se mistui în afară, în descărcări materiale, se refulează, adică se reţine, trece în inconştient, unde, fireşte, în sufletele înzestrate cu aptitudini artistice se sublimează, suferind o adevărată mutaţie, şi se eliberează sub forma literaturii, picturii, muzicii"[7], aici — a unui poem de geniu.

Această complementaritate de ideal accentuează şi *dramatismul* eului poetic, mereu nostalgic în împlinirea sa. Cătălina, Hyperion, Poetul devin astfel trei structuri eminamente asemănătoare (prin aceasta Poetul se integrează ordinii interne a poemului ca un protagonist la fel de important ca şi ceilalţi), fiecare năzuind către, dar, în acelaşi timp şi regă- sindu-se în celălalt. Natura cosmică a eului Hyperion îi dă Poetului dimensiunea sa de geniu. Aşadar, ca un adevărat poem dramatic, desfăşurarea scenică poartă sensurile conotative[1] ale regizorului — poet şi pe linia relaţiei ideal - real. Prin aceasta dăm cîştig de cauză interpretării poetului din citata adnotaţie de pe manuscrisul *Luceafărului,* dar într-un mod ce implică această însemnare contextului poemei. Ca principiu extern, deci, Poetul declară *explicit* şi *din- tr-u-nceput* simpatia pentru natura hyperionică, dar tot dintr-u-nceput îşi trădează şi simpatia, e drept, *implicit* de astă dată, pentru Cătălina, fapt citibil în scriitura caldă, plină de candoare, legată de toate apariţiile ei :

„Şi cind in pat se-ntinde drept Copila să
se culce, l-atinge miinile pe piept,
l-nchide geana dulce" şi celelalte.

Ulterior şi simpatia dintre Poet şi Hyperion devine tot implicită. Şi atunci putem spune că Poetul îşi încarcă trăirile deopotrivă cu neliniştile filozofice ale Luceafărului, dar şi cu cele erotice ale fetei. Cu- mulînd toate acestea, cu adevărat, *Poetul* este singurul care le întruneşte într-un mod armonios, dar accentuat dramatic în acelaşi timp, pentru că ele nu coexistă, ci rămîn doar permanent nostalgic despărţite. Dar făcînd din Poet personajul principal al poemei, numim prin aceasta şi *natura fundamental lirică a Luceafărului,* dominantă ce subordonează deopotrivă epicul şi dramaticul, ori altfel spus, fiind

7 E. Lovinescu, *Scrieri, ed. cit.,* III, p. 316.

ideal, fericirea este deopotrivă lirică, epică şi dramatică.

ILUMINĂRI

Punctul final permanent de referinţă al interpretării noastre, aşa cum s-a şi putut observa, rămîne capodopera creaţiei eminesciene, *Luceafărul,* autentică sinteză lirică a întregii operei. Înţelegînd opera, înţelegi capodopera şi invers. De altfel nu există studiu mai mare sau mai mic asupra lui Eminescu care să nu facă trimiteri şi >a celebra poemă. Nu poate decît să ne surprindă la rîndu-ne faptul că Alain Guillermou este contrariat şi ar dori să se facă o anchetă care să-i explice cauza acestui enorm succes de critică al *Luceafărului,* pentru că, după el, mesajul spiritual conţinut în poem nu este „mesajul esenţial al întregii opere a lui Eminescu". Realizarea i se pare a ţine de modul în care poetul a reuşit să trateze o temă lirică generală, europeană, într-un vers şi o limbă românească, pentru că, în fond, *„Luceafărul* este Mo/se al lui Vigny tratat în stilul *Mioriţei"* [13].

Pînă în prezent au fost exprimate cîteva opinii fundamentale privind înţelegerea *Luceafărului.* Acestea, esenţial, s-ar reduce la cîteva. Chiar Guillermou pune accent pe *mitul* Luceafărului. După D. Cara- costea, prima interpretare mitică o dă Ilarie Chendi care apropie scrierea eminesciană do modelul de mai tîrziu al operei lui Wieland, *Oberon.* Spunea şî Perpessicius[14] că „în timp ce, deşi basm, *Fata in grădina de aur* e oarecum o poveste de pe tărîmul nostru, a! muritorilor, extract de basm în schimb, chintensenţiat şi trecut prin infinite şi magice fil- truri, *Luceafărul* nu coboară nici o clipă din feericul său empireu".

Deşi porneşte de la basm, mitosul *ar* reprezenta punctul terminus al interpretării lui VI. Streinu. Latenţa embrionară a *Florii albastre ca* şi a *Luceafărului* este compusă din „perpendicitatea transcendentului la real, de o parte, şi vocaţia realului la transcendent, de alta". Drama lui Hyperion este cea a „retragerii lui din nefirească aventură cu realul" [15].

Aceeaşi pendulare dramatică între două lumi (sacră şi profană) este şi pentru Zoe Dumitrescu-Buşu- lenga condiţia fundamentală a sensului mitologic „investit aici şi cu sens filozofic", în „substanţa grea a mitosului" stă esenţa lirismului eminescian şi după alţi cercetători, Eminescu fiind foarte aproape din acest punct de vedere de I. H. Rădulescu (mai mult teoreticianul şi mai puţin poetul). Nu este vorba în nici una dintre aceste interpretări de cădere către substanţa adîncă a mitosului ca într-o indeterminare originară, ci de ridicări către suprafaţă, pentru unii încărcate de filozofic (Zoe Dumitrescu-Buşulenga sau E. Todoran) respingînd însă interpretarea vi- zionaristă, mitică, dar păstrînd filozoficul : „Drumul de la *Fata în grădina de aur* pînă la ultima formă a *Luceafărului* este însuşi drumul gîndirii lui poetice. Trecerea de la basm la poemă pe drumul dintre epic şi liric restrînge lumea exterioară şi face

13 A. Guillermou, *op. cit.,* p. 362.
14 M. Eminescu, *Opere,* I!, F.R.P.L.A., 1943, p. 373.
15 VI. Streinu, *Pagini de critică literară,* III, Ed. Minerva, Buc., 1974, p. 192.

loc atitudinii filozofice".

Celălalt sens este cel *alegoric,* întrevăzut din cel de mai sus, pentru că sensul mitosului stă şi el în descifrări alegorice, atît pentru E. Todoran, dar şi pentru T. Vianu, G. C. Nicolescu şi alţii. Şi aici se impun nuanţări, pentru că, de exemplu, G. Călinescu consideră că între *Fata în grădina de aur* şi Luceafărul nu este poeticeşte nici o legătură „dacă nu facem greşeala a numi variantă ceea ce tratează aceeaşi idee". Oricum, aceste toate lecturi dau credit total propriei afirmaţii a poetului. „Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pămînt nici & capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El: n-are moarte, dar n-are nici noroc.

Mi s-a părut că soarta *Luceafărului* din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt şi i-am dat acest înţeles alegoric". T. Vianu chiar nici nu voia să accepte la un moment dat vreo altă interpretare. „Această limpede însemnare ne fereşte de greşeala de a atribui poetului *Luceafărului* cine ştie ce intenţii tainice şi neguroase, cînd poetul s-a declarat atît de răspicat" [16].

O sugestivă nuanţare alegorică realizează c Todoran care vede în *Luceafărul,* înaintea sensului „geniul nefericit în societate", o reprezentare folclorică românească trecînd în istorie, ce îndeplineşte blestemul aruncat asupra craiului din Geţia cea veche, de a trăi fără bătrîneţe viaţă fără de moarte. „Coborît din mit în istorie, craiul din Geţia cea veche va ajunge să simbolizeze în *Luceafărul,* ca ultimă experienţă de viaţă a poetului, soarta geniului nemuritor, cîntăreţ al istoriei poporului său, cu începuturile în mitul românesc" [17].

De aici la interpretarea *etiologic-biografică* nu este decît un pas. Chiar G. C. Nicolescu considera că „în centrul şi la temelia *Luceafărului* stă aceeaşi dramă a neînţelegerii creatorului de către femeia iubită" şi aspiraţia acestuia „de a părăsi izolarea şi încremenirea, chiar strălucitoare, pentru căldura iu

16 T. Vianu, op. *cit.,* p. 272.
17 E. Todoran, *op. cit.,* p. 225.

birii şi a vieţii", de unde interpretarea lui Hyperion ca un *alter-ego* al poetului [18].

Şi din această perspectivă se impun nuanţări, în- cepînd cu afirmaţiile lui Al. Vlahuţă, G. Ibrăileanu, C. Dobrogeanu-Gherea şi chiar ale lui T. Maiorescu despre corelarea poemei de dragostea lui Eminescu pentru Veronica Micle, avîndu-i ca personaje pe Maiorescu — Demiurgul şi I. L. Caragiale - Cătălin. Bogdan-Duică merge atît de departe încît afirmă că poetul ar fi văzut-o pe Veronica prima dată la fereastră, precum Luceafărul fata de împărat.

Reconsiderînd „faţa ascunsă a lunii" operei eminesciene, gazetăria politică, Mihai Gafiţa[19] scria că Hyperion nu epuizează ipostazele personalităţii poetului, dar afirmă şi că „Eminescu este, în primul rînd, erou al propriei opere, nu numai al celei lirice, dar şi al aceleia cu evidentă structură epică, sau numai cu laturi epice". Dacă poetul şi-a construit permanent imaginea de luceafăr nefericit, pesimist, abia parcurgerea publicisticii (nu postumă, ca o parte a poeziei, ci publicată antum, dar mai puţin cunoscută) ni-l dezvăluie pe combatantul Eminescu care crezuse (nu ca în *Luceafărul)* că este posibilă salvarea femeii „prin înălţarea către el".

Tot aici amintim şi interpretările dr. C. Vlad care în M. *Eminescu din punct de vedere psihanalitic* găseşte originile poemului în stăvilirea instinctului sexual „încadrat cu complexe afective ale vieţii primitive".

Dar între biografia artistului şi opera sa nu poate fi totdeauna o legătură directă nemijlocită. Creaţia nu apare decît în condiţiile exprimării autentice, sincere a eului artistic, de aceea avea dreptate Flaubert cînd spunea că marii artişti trebuie să se aranjeze astfel cu posteritatea, încît aceasta să creadă că ei nici n-au existat.

Că însuşi poetul şi-a trădat uneori gîndurile, pentru a ne opri doar la un singur exemplu, o dovedeşte şi felul în care apare şi este interpretat Cătălin. Intrarea iui în scenă se face astfel :

Jn vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă..."

„Viclenia" lui este cu siguranţă şi cea întîlnită în *Pajul Cu*pidon, dar aşa cum rezultă ea din atitudinea poetului faţă de acesta, nu este obligatoriu una a insuficienţei morale, sau nu numai aşa. Ea poate fi inteligenţa activă a unui Ulysse, de pildă. Din perspectiva a ceea ce urmează în poem, realizarea idilei Cătălina-Cătălin, avem dreptate. Cătălin pare doar
o insulă în mijlocul unor eroi care problematizează iubirea, viaţa, nemurirea etc., dar nu trebuie să uităm că „vicleanul Cătălin" se află sub ocrotirea altei zeiţe, a Venerei, zeiţa Dragostei, precum altă dată Paris făcea insulă alexandrină într-un context eroic. Dar şi Cătălin şi Paris sînt, în fond, reale şi adevărate idealuri şi ei de viaţă dar de altă

18 G. C. Nicoiescu, în *Studii eminesciene, ed. cit,* p. 371.
19 M. Gafiţa, *Faţa ascunsă a lunii,* Ed. C.R., f.a., p. 171.

factură decît aceea în mijlocul căreia soarta îi pune la un moment dat, cum am mai arătat.

în fond mai ales cu primele două interpretări, sensurile se interpătrund, corelaţia lor fiind aproape organică. La drept vorbind însă, chiar şi în romantism alegoria a avut o mai mică cultivare, tocmai pentru posibilităţile ei limitate, relativ închise. Cu atît mai mult nu ne poate mulţumi interpretarea pentru un scriitor ca M. Eminescu. în al doilea rînd, cum am mai remarcam şi altă dată, aceste sensuri au fos-t fetişizate prin suprasolicitare. Mai aproape credem că este *Luceafărul* de deschiderile simbolului sau ale metaforei, nu ca imagine, ci ca mod de gîndire poetică. Aceasta transformă finitul în infinit, realul în ireal, pe cînd alegoria, dimpotrivă, reprezentînd universalul prin particular, face loc, cum s-a şi putut vedea din sensul etiologic-biologic, tot mai mult, faptului real. Aşa se întîmpla cu toate marile alegorii ale Renaşterii sau Luminismului.

Faţă de cele spuse pînă acum referitor la sensurile posibile ale *Luceafărului,* părerea noastră este că doar *prin conjugarea lor, nuanţarea celor* expri-, mafe *şi aflarea altora noi,* poema eminesciană îşi dezvăluie aproximativ înalta ei tensionalitate estetică, etică şi filozofică. în acest ultim sens punctăm în acest final (iar nu sfîrşit) *cîteva* numai din semnificaţiile ce le-am găsit şi exprimat pe parcursul demersului nostru interpretativ, regrupat aici fragmentar, dar rotunjit, ca iluminări de cîştig.

Luceafărul trebuie mai insistent încadrat cîtorva motive de largă circulaţie atît în literatura românească, cît şi universală. El poate fi, de pildă, o replică a *mitului zburătorului* creat de trăirile hipersensibilizate erotice ale unei tinere (mult prea tinere) fete. Avînd în vedere funcţionarea destinului în întreaga operă eminesciană, poemul mai poate fi integrat motivului *vieţii ca teatru, ca* spectacol al Demiurgului-regizor pentru a ilustra intuitiv lecţia de iniţiere filozofică (şi indirect erotică) a lui Hyperion, precum cea a tinărului voievod din *Povestea magului călător în stele,* ori motivului *teatrului ca viaţă ;* tot astfel *mitului faustic,* al *stelei căzătoare* şi celelalte.

Luceafărul este, de asemenea, expresia *creativităţii* gîndirii fetei de împărat, apoi a *dorinţelor* ei erotice, în sens strict, şi de *cunoaştere* estetică, etică, filozofică, într-altul larg şi propriu. Şi sensurile de nuanţare sînt mai multe aici : de comuniune mitică, profundă, a unor elemente diferite ; ca orfism al cuvîntului-descîntec al fetei ; ca o creaţie prin res- trîngere, delimitare pentru a-şi face necunoscutul cunoscut ; ca frustrare, de vreme ce steaua însemna şi „norocul" ei (şi al omului), iar Luceafărul este steaua Cătăl inei etc.

Luceafărul este şi *drama de opoziţie a două* medii *ireconciliante,* cerul şi pămîntul, amplificată în cîteva metafore ca „spaţii claustromorfe" : cerc-sferă, castel-cameră, bo!tâ-dom etc., ori cea dintre muritor, efemer şi etern.

Luceafărul poate fi şi poema *reprezentărilor de vis* ale unei tinere îndrăgostite în pragul intrării ei în viaţă. Visul ei creator este al idealurilor dorite, imaginate şi al prelungirilor *unei experienţe deja începute.* Sau poate fi numai al unei stări de amorţeală a simţurilor ori numai a unor aparenţe înşelătoare şi în acest caz personajul dramatic nu mai este Hyperion, ci fata.

Luceafărul este şi *amintirea* unei iubiri frumoase trecute, nostalgice pentru omul doritor de frumuseţe şi fericire, concepte totdeauna îngemănate la Eminescu.

Luceafărul este şi transfigurarea unor realităţi „ca *oglindire",* fie ca eros *folcloric,* ce caută în luciul fîntînii, lacului ori oglinzii norocul, soarta (ca iluminare, deci), fie ca *purificare,* ca apocatastază, fie ca *dedublare a unicului* şi aşa mai departe.

Desigur, prin toate acestea *n-am dorit decît să accentuăm deschiderea de semnificaţii a Luceafărului* şi să aducem un plus de informaţie estetică în interpretarea întregii opere eminesciene pe cele două coordonate pe care le-am considerat dintr-un început fundamentale, ale creativităţii şi idealului.

GLOSE EMINESCIENE

O PROBLEMĂ „DE GENEZĂ" ?

Interpretîndu-se prioritar *Luceafârul* drept drama omului de geniu, textele eminesciene suprasolicitate din acest punct de vedere au fost Fafa-n *gradina de aur, Scrisorile*, Veneţia şi încâ cîteva. Descriind şi alte semnificaţii pe care le consideram doar prin complementaritate suficiente, luam în discuţie alte creaţii de necesară raportare a capodoperei, într-un sens mai larg al discuţiei coerenţei.

Cum ştim, piesa numărul unu de referinţă pentru *Luceafărul* a fost basmul popular cules de Richard Kunisch şi aceasta pornindu-se de la referirea poetului însuşi. ,jn prezent, ne asigură un temeinic cunoscător al chestiunii, I. Rotaru, la acest capitol al izvoarelor, problema este elucidată complet[20]' [1]. Adevărul observaţiei nu este însă şi suficient, fn convingerea noastră, şi vom demonstra, *Luceafărul* îşi are geneza în *specificul folcloric românesc*, oscilînd între viziunea *basmului, baladei şi legendei*, fără să fie prin aceasta

20 I. Rotaru, *Eminescu şi poezia populară,* E.P.L., Buc., 1955, p. 163.

niciunul dintre ele, purtîndu-le însă nostai- gic elementele, fn fond ceea; ce ia Eminescu de la basmul cules de Kunisch este doar o idee aproximativă, aşa cum lesne o dovedeşte cercetarea comparată a celor două creaţii. Mai mult : *Luceafărul* creşte şi *din propria creaţie eminesciană* ca un fel de

sinteză sui' *generis,* aşa cum iarăşi vom încerca să dovedim.

începem demersul nostru demonstrativ prin raportarea capodoperei eminesciene la balada populară *Soarele şi Luna.* Această baladă stă în zestrea culturală a românilor alături de atît de cunoscuta *Mioriţă.* După cercetările lui Gh. Vrabie[21], această balada este una dintre cele mai răspîndite, variantele ei fiind înregistrate atît pe teritoriul ţării noastre, cît şi !a vorbitorii de limbă română din sudul Dunării. Acestei răspîndiri cantitative îi corespunde şi una calitativă. Motivul baladei este regăsibil în oraţii de nuntă, colinde, bocete, etc. După cum ne indică harta râspîndirii baladei *Soarele şi Luna* întocmită de cercetătorul citat, ea era cunoscută şi locurilor pe care ştim că le-a cutreierat şi poetul nostru. O referinţa directă în acest sens însă nu avem. Pentru faptul că în *Memento mori* îi regăsim în panteonul dacic ca zei fraţi pe Soare şi Lună

„Ochii ei căprui se uita la cerescu-i mîndru frate Şi de melancolici gînduri al ei suflet e cuprins"...

E. Todoran [22] este dispus să accepte că poetul ar fi cunoscut balada citată. La fel spune şi D. Caracos- tea Ceea ce ştim cu siguranţă este că Eminescu a cunoscut culegerea lui V. Alecsandri de poezie populară în care se afla şi *Soarele şi Luna.* De fapt şi în *Călin ii regăsim :*

„Nunul mare, mîndrul soare şi pe nună, dulcea luna"...

Ce elemente credem că apropie cele două scrieri, eminesciană şi populară. In primul rînd motivul *dragostei dintre un nemuritor* (Soarele) şi o muritoare (Ileana Simziana)[23]. Aici trebuie să facem un popas, pentru că majoritatea cercetătorilor spun altceva. Cea mai autorizată exegetică românească, G. Călinescu [6], Gh. Vrabie, Al. I. Amzulescu şi alţii interpretează balada Soare/e *şi Luna ca* fiind încadrabilă *temei incestului,* alături de alte balade româneşti, cum ar fi *iovan Iorgovan, Cununia între fraţi, Fratele şi sora* etc.

Chestiunile comportă după părerea noastră mai multe aspecte. Întîi că teoria de specialitate nu este majoritar de acord în a accepta o clasificare general valabilă a creaţiilor în cadrul genurilor. Wund distingea după categorii, Volkov, după subiecte şi aşa mai departe. De altfel, chiar baladei în discuţie îi putem multiplica criteriile de clasificare. Am numit dragostea dintre un pămîntean şi un

---

21 Vezi Gh. Vrabie, *Balada populară română,* Ed. Acad., 7 966, p. 186.

22 E. Todoran, *Eminescu,* Ed. Minerva, Buc., 1972, p. 193.

23 Toate citatele din baladă le dăm după Al. 1. Amzulescu» *Balade populare româneşti,* E.P.L., Buc., 1964.

supranatural şi acesta mai ales pentru a fi în acord cu interpretarea *Luceafărului,* dar mai poate fi al motivului *căutării miresei.* în al doilea rînd, după părerea noastră, motivul incestului nu se verifică în totalitate aici. Mai întîi să observăm că incestul nu intră în codul de valori morale ale poporului nostru pentru a fi prezent, chiar şi sancţionar, moralizator, într-o creaţie *de o* atare circulaţie. Dar să vedem ce> spune textul baladei.

Din înşiruirea narativ-nudă a faptelor s-ar părea că dreptatea nu este a noastră. Vrînd să se însoare, Soarele o alege pe Ileana Simziana. Refuzîndu-I, ea îi cere pentru a temporiza gestul o primă probă a puterii sale : să construiască un pod de fier peste Marea Neagră. Scările acestuia îl duc pe Soare la Adam şi Iova cărora le cere sfatul. Ei îi arată pe rînd iadul şi raiul, ca argumente, ceea ce nu-l înduplecă pe Soare reluînd rugămintea căsătoriei. Fata-i mai

cere o probă : să construiască un alt „pod de aramă/ să nu-l bagi în seamă". Urcînd pe el, Ileana :

„In mare sărea Şi mi se-
neca Domnul se-ndura
Mreană c-o *făcea"*

in finei, ea şi transformată este scoasă din mare de dumnezeu în Lună cu blestemul :

„Lumea cit o fi Că ei se
*gonesc Şi nu se-ntilnes*c".

Se poate observa cu uşurinţă că balada a cunoscut în *structurarea ei* mai multe etape, *fiecare cu* elementele ei de influenţă, de la cele mai vechi (motivul metamorfozării ori călătoriei la Adam care aminteşte într-un fel de drumul lui Ghilgameş din epopeea sumerobabiloniană la Utanapiştim etc.) pînă la altele mai recente, de origine creştină.

Dacă în celelalte balade citate mai înainte, tema incestului este evidentă, în *Soarele şi Luna ea* este doar un pretext pentru multiple deschideri, specifice oricărei metafore alegorice, inclusiv *Luceafărului.* în fond, întreaga desfăşurare dramatică a faptelor se afiă concentrată disimulat şi ambiguu într-o primă formulare metaforică a portretului fetei :

„Doamna *florilor Ş-a*
garoafelor Sora soarelui
Spuma laptelui"

„Sora soarelui", sugerează evident, în înşiruirea citată, normal şi nevinovat, *măsura frumuseţii fetei,* pentru ca mai apoi, o formulă închisă printr-o anumită stereotipie folclorică, comună atîtor metafore cumulative, să-şi dezvăluie nebănuit o polisemie conflic- tuală, coborînd metafora la contingent. Gîndirea ar

tisticâ populara este de o mare subtilitate estetică. Cînd să credem că s-a atins punctul obişnuit al unei metafore cu care ne-am obişnuit, atunci se numeşte abrupt elementarul, imediatul : fata este intr-adevăr... sora Soarelui. Acum se produce, aşadar, prima deturnare a sensurilor originare despre care vorbeam.

S-ar mai putea afla aici, într-un amestec *sui-ge- neris* de religios şi laic, ecouri din orientala *Cîntare a cîntărilor* unde îndrăgostiţii îşi spun frecvent rege şi regină, grădinar şi grădinăreasa, *frate şt soră.*

Ideea Lunei ca „sora Soarelui" este însă crescută nu numai dintr-o ambiguitate metaforică, ci şi dintr-o observaţie practică şi filozofică. Soarele este *principiul bărbătesc*, aşa cum rezultă şi din răspunsurile la chestionarele lui Haşdeu : „E o fiinţă bărbătească"... „E un bărbat aşa de frumos, că faţa lui luminează toată lumea" etc.[24] Luna, dimpotrivă, este un *principiu feminin :* „E o femeie" etc. Existenţa acestor două principii este o condiţie *sine qua non o eroticului,* ceea ce se şi întîmplă, dar fără implicaţie etică, pentru că tot poporul spune că „Ileana Cosînzeana a fost o fată de împărat foarte frumoasă. A cerut-o de soţie Făt-Frumos. Cînd a vrut e!, n-a vrut ea şi invers, aşa că D-zeu, care voia să-i unească, s-a supărat şi i-a pedepsit să umble unul după altul şi să nu se mai ajungă. De atunci a rămas soarele şi luna pe cer". Peste acest sens *erotic* al unei eterne poveşti de dragoste se suprapun celelalte şi în primul rînd unul *cosmogonic***.**

Legendele şi miturile celor mai multe popoare explică anumite realităţi cosmice sau terestre prin unirea unui nemuritor cu o muritoare. D. Bota [8] numea geneza lui Dionisos din cuplul Semeîe şi Zeus.

G. Coşbuc spunea la fel : „Nimeni nu caută înţelepciuni înalte şi idei morale în mitologiile popoarelor, ci numai ceea ce e de căutat : idei cosmogonice... Dacă Zeus însemnează cerul şi căldura, cum era grecul să spuie altfel, decît că el naşte norii, ploaia, şi fulgerul, cu umezeala pămîntuiui, plantele ? în- tr-adevăr, toţi copiii legitimi ai iui însemnează ploaie, fulger, grindină, brumă, grîu, fel de fel de copaci". [25] insuşi eroul basmelor româneşti, Făt-Frumos, care in Luceafărul este Hyperion ori în balada analizată Soarele, este prototipul eroului solar. La fel sînt în alte literaturi Apollo, Hercule, Perseu, Baldr, Helghe, Isfendiar, Percunas, Romulus etc. In fond şi sensul

---

24 Vezi !. Muşlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului,* din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Haşdeu, Ed. Minerva, Buc,, 1970, p. 117 şi urm.

25G. Coşbuc, *Elementele literaturii populare,* în voi. *Elogiu folclorului românesc,* E.P.L., 1969, p. 248.

cosmogonic, aşa cum arată şi etimologia cuvîntului, este unul *genetic,* legat de reproducere şi fecunditate ca principiu fundamental al vieţii. De aceea şi în alte mitologii Zeus vrea s-o ia de soţie pe sora sa, Hera, Brahma, de asemenea, ca şi Odin pe Frigă etc.

Există însă şi o motivaţie *filozofică* a faptului. Soarele şi Luna simbolizează ideea unei identităţi de contrast, cea dintre /nfuneri'c *şi lumina*, în spiritul *dualităţii* ca principiu fundamenta! al gîndirii europene. „Dualismul... a fost fenomenul care a impresionat cel mai mult imaginaţia popoarelor vechi", scria D. D. Pâtrăşcanu. [26]

Conflictul din *Soarele *şi* Luna este aşadar doar pe punctul de a se complica etic. Povestind întîm- plarea, frecvent, poetul popular spune : „Fără să ştie de înrudirea lor..." etc. Fundamental se face acelaşi transfer de la afectiv către filozofic, mitologic şi estetic, cum se întîmpiă cu toate marile creaţii.

Şi iarăşi : dacă am accepta ideea incestului ca explicaţie principală, cum am interpreta atunci faptul că Soarele şi Luna apar în creaţia populară şi eminesciană (după aceasta) ca mire şi mireasă, nun şi nună, inclusiv în *Mioriţa ?*

Atît în *Luceafărul,* cît şi în *Soarele şi Luna* am putea apoi vedea, (de ce nu ?) şi ilustrarea unui alt motiv de circulaţie românească şi universală : *refuzul fetei de a* se *căsători cu cineva pe care nu-l iubeşte,* motiv prezent atît în basm, cît şi în baladă. în cazul în care nu intervine eroul ca să salveze fata, urmează ceea ce A. Fochi numea prin „opţiunea eroică". în *Ilincuţa Şandrului* fata se îneacă pentru a scăpa de un măritiş forţat :

„Decît soţie turcilor Şi slugă
cadinelor,
Mai bine a apelor..."

Este locul aici să subliniem încă un fapt esenţial. Opţiunea eroică este răsplătită *de etica populară* prin *metamorfoză ca salvare.* Şi Ilincuţa Şandrului şi Ileana Simziana sînt transformate în altceva : mreană, în al doilea caz, în Lună. La fel se petrec lucrurile şi în *Mierla şi sturzul.* Deşi sturzul îndrăgostit insistă în dragostea lui pentru mierlă, aceasta pentru a scăpa de urmăririle lui se metamorfozează continuu, ca şi fata împăratului din *Harap Alb.*

„Sturzul o vedea După
ea se lua Şi mi-o
ajungea,
Iar ea de-i vedea Şi mi-l

26 D. D. Pâtrâşcanu, *Despre poveştile noastre,* în *voi. cit., p.* 243.
26 Vezi Adrian Fochi, *Estetica oralităţii,* Ed. Minerva, Buc., 1980.

cunoştea Peste cap se da,
In baltă cădea Şi mi se făcea Turtică, pitică,
Cu loaie-nverzită La virf Înflorită" etc.

şi tot aşa în „papură naltă", „salcie pletoasă" etc.

Şi acest motiv erotic este implicat unei filozofii* ce conduce la ideea de *devenire continuă,* de *panta rei*.

In sfîrşit, un argument *etimologic. Hyperion* înseamnă la greci „cei de peste nori" *fiind şi unul din mai multele nume atribuite Soarelui,* nu numai Luceafărului.

Considerînd suficiente argumentele de demonstrare a apropierilor în *special* dintre capodopera eminesciană şi balada populară *Soarele şi Luna,* încercăm acum unele referinţe de similitudine între- *Luceafărul* şi *balada românească, în genere.* Ne vom sluji în cele ce urmează de concluziile folcloristului A. Fochi în ceea ce priveşte inventarierea topo- şilor, *locurilor comune* acestei balade. Le numim pe acelea care ne oferă expresive sugestii despre creaţia eminesciană în discuţie. Numărul de ordine sub care le dăm aparţine cercetătorului citat :

2. — *Aparenţa înşelătoare* care porneşte paremiologic de la proverbul că „haina face pe om". Aşa-i apare fetei, Luceafărul şi tot astfel îi apare acestuia fata de împărat, în cele din urmă ;

3. — *Ascunzişul în natură* „se referă la iubiţii care gîndesc la fugă" [11] şi provine din lirică. Episodul Cătălina-Cătălin este cel mai convingător ca şi invitaţiile adresate fetelor de Soare sau Hyperion ;

4. — *Avertismentul,* de regulă manifestat fizic în baladă, în *Luceafărul* şi *Soarele şi Luna* este de ordin filozofic şi moral prin sfaturile date de Demiurg şi Adam şi Iova ;

8. — *Blestemul* care, de asemenea, trece în epică din lirică. Blestem sînt, aşa cum am interpretat, chemările la nemurire pentru cele două fete muritoare (vezi blestemul de a nu muri uşor, de a nu putrezi după moarte etc. din poezia populară) ;

14. — *Cavalcada* conferă valoarea fabuloasă epicului. Este ipostaza Soarelui în căutarea miresei, dar şi a zborului precipitat al Luceafărului către Demiurg ;

19. — *Corespondenţa epică ce se* referă în baladă la :

„Da-mpăratui ce-mi făcea ?
Scria cărţi in toate părţi
Şi răvaşe prin oraşe..."

care pentru cei doi eroi ai noştri echivalează cu căutarea lor erotică ;

26. — *Deziluzia* este în baladă a tinerei fete înşelate în speranţele ei matrimoniale ; în ambele opere avute în vedere, ea este a bărbatului.

65. — *Misoginismul* este puternic reprezentat în folclorul românesc şi s-a dovedit a fi de sorginte orientală. Aşadar misoginismul din final ai Luceafărului poate fi şi de origine populară, nu numai cultă, schopenhaureană ;

27. — *Disperarea* eroului care-şi pierde pentru un moment cumpătul, impetuozitatea, devenind mai uman. De ea sînt atinşi, într-o oarecare măsură, toate personajele celor două creaţii ;

41. — *Invocarea apei* este iarăşi prezentă, cum se ştie, în balada populară, cît şi în *Luceafărul.* Formula ar fi specific românească.

45. — *împăratul şi Soarele* este un alt topos despre care am vorbit deja. „Poporul a creat pentru caracterizarea soarelui şi a împăratului o singură formulă recurentă". Sensul este şi mitologic dar şi religios. Pentru medieval, de exemplu, împăratul era „uns al divinităţii", de unde considerarea ambilor „fără păcate" ;

50. — *Întrebarea epică.* „Formula încearcă să deducă pornirile unui comportament neobişnuit prin- tr-o serie de întrebări în cascadă, la care se răspunde paralel, în exact aceeaşi ordine. E vorba deci de un paralelism alternant, pasajele fiind construite simetric, fiecărei întrebări corespunzîndu-i răspunsul cuvenit" [27]. Toposul este specific românesc şi aşa se petrec lucrurile şi în operele luate de noi în discuţie ;

68. — *Naşterea eroului* „Totdeauna la naşterea eroului prezidează un miracol, de unde decurge apoi însăşi situaţia sa de erou."[28]. „Miracolele" naşterii celor doi eroi sînt răsăririle lor perpetuie într-un adevărat ritual al vieţii.

Chiar şi numai din înşiruirea necomentată a *locurilor comune* aparţinînd baladei populare româneşti, în genere, şi încă se poate observa' cu uşurinţă cît datorează *Luceafărului* eminescian acesteia.

Aşa le-a aflat însuşi Eminescu în creaţiile populare culese de el (vezi *Povestea Dochiei şi ursitoarele* ori *Ursitoarele) ce* ilustrează

27 A. Fochi, op. *cit.,* p. 301.
28 *Idem,* p. 307.

aspiraţia către depăşirea condiţiei umane prin intervenţia supranaturalului ; pentru a ne opri numai la cîteva ilustraţii :

„Dăruiţi-i lui ceva Ce in lume
nimenea N-a avut nici n-o avea.
2ina-a treia sta pe loc,
Ochii ei sînt plini de loc...
Şi la mumă se uita Şi astlel ii
cuvinta :
Ştii tu *ce-ai cerut ori ba ?*
Nici o ştii, nici o vei şti,
Şi eu tot voi împlini..."

La fel ceruse pentru Miron şi mama acestuia, pentru ca acest fapt să-i aducă nefericirea de a iubi „frumoasa fără corp". Excepţionalul, supraumanul funcţionează în gîndirea populară deci ca un adevărat blestem, suportarea destinului supra-uman în- semnînd şi suportarea blestemului, rezolvare vizibilă şi pentru Hyperion din *Luceafărul.*

Un alt motiv al temei este şi ce! al îndrâgirii unor pămînteni de către aceste fiinţe supranaturale, ca în toate basmele româneşti unde zmeii răpesc frumoasele fete. Să reţinem că în *Soarele şi Luna* rezolvarea nu se face prin răpire, ci prin cerere, ideea o regăsim nu numai în *Luceafărul,* dar şi în *Povestea magului călător in stele,* unde la miezul nopţii îngerii coboară pe pămînt îndrăgostindu-se de pămînteni :

„Plecînd spre pămînt ochii ei timizi se-namorară In
pămlnteşti liinţe cu fragedul lor corp Şi prin a lumii vamă
cobor bolnavi de-amor.
In corpurile de-oameni ce-aştept venirea lor."

Nemurirea nu face parte dintre atributele condiţiei umane. Afirmaţia este aproape banală şi totuşi Demiurgul se străduieşte cu atîtea argumente să-i facă pe Hyperion să înţeleagă aceasta şi nu neîntîmplă- tor. Să nu uităm că nemuritorii nu au fost în nici o mitologie cu adevăraţi fericiţi, ei nutrind frecvent invidii faţă de pămînteni. Moartea sau viaţa poate deveni pentru muritori şi o chestiune de opţiune ca libertate a alegerii. Nemuritorii nu au această libertate. Hyperion îl imploră pe Demiurgos, care nici el nu poate aceasta. De fapt aici se afiâ şi forţa întregii tragedii a antichităţii greceşti. Şi din acest punct de vedere *Luceafărul* nu are erou nici pe Hyperion, nici pe Cătălina, pentru că niciunul dintre ei nu merg în întreprinderile lor pină la capăt. Cu atît mai puţin pot fi celelalte personaje care nu au aspiraţii deosebite ; poate mai mult decît toţi — Hyperion, pentru că declarîndu-se „nemuritor şi rece" el află aceasta numai după consumarea experienţei „calde" a Cătălinei. Nemurirea i-o povesteşte Demiurgul, dar îl face s-o simtă abia contactul cu fiinţa umană.

O posibilă trecere dintr-un mediu în altul ar echivala cu o rupere, cu o catastrofă cosmică aşa cum ni se sugerează în *Povestea magului...* îngerul „cu ochi albaştri... adînc visători" îi arată fiului de domnitor cufundat în vis o viziune filozofică a universului caracterizată prin stingerea acestuia :

„Vezi *tu, zise umbra, pe-a hăului vale Pămintul*
cu munţii ce lumegă stins,
Cu mărci adormite ce murmură-n jale,
Dorm populii, ţări şi cetăţile sale Deasupra.ţi oceanul de
stele întins Pămîntu(i) departe-ntr-un punct se
contrage"...

lată de ce, atît Hyperion cît şi Cătălina sau Ileana Simziana sînt obligaţi să se sacrifice ca personalităţi pentru a se realiza ca... umanităţi.

Dar există şi o altă faţă a lucrurilor care accentuează dramatismul faptelor. In fond, afirmîndu-se caracterul total diferit al celor două medii, nu se exclude dintr-o anumită perspectivă chiar apropierea lor, fără să se schimbe prin aceasta caracterul confiictual al dramaticului ori tragicului, numai că acesta are altă motivaţie. Din haosul originar, cum bine se ştie, se desprinde în viziunea eminesciană cosmogonică un *punct* (unul singur) din care se organizează cosmosul. De această cosmogeneză se leagă şi geogeneza, apariţia pămîntului, inclusiv a vieţii în forma: ei superior organizată. Timpul şi spaţiul acestei Fiinţe este însă unul mitic, ca derivînd din al Nefiinţei, pentru că, am văzut chiar din citatul de mai sus, Eminescu gîndeşte ciclic. După expansiune punctul redevine punct. Că o trecere a Fiinţei în Nefiinţă nu este încă posibilă aceasta se datorează doar momentului istoric al procesului, pentru că Fiinţa trăieşte într-o permanentă mişcare

„Un soare de s-ar stinge-n cer S-aprinde
iarăşi soare"...,

iar Nefiinţa este imobilă păstrînd parcă inerţia începuturilor sau, dimpotrivă, anunţînd-o poate pe cea a

sfirşitului. Desigur că exista aici şi un contratimp tragic care accentuează în fond nefericirea ambelor medii.

Care ar fi atunci elementele de tangenţă între cele două opere de la care am pornit dezvoltarea argumentelor ; mai multe : portretul fetei, proba ca amînare, lecţia de iniţiere a elementului supranatural, blestemul şi celelalte.

A doua susţinere a baladescului *Luceafărului* vine chiar din interiorul creaţiei eminesciene. Cum ne aşteptam, ideea din poema capodoperă este una dintre cele mai vechi în gîndirea eminesciană, ea mer- gînd, după G. Călinescu, pînă către epoca studenţiei. Planul unei poeme ce urma să se numească *Miradonis* este o dovadă. Acesta ar fi trebuit să facă parte dintr-un ciclu, *Demonul,* pe motivul notat de însuşi scriitor : „Miradonis, metresa lui Dumnezeu (Lucifer)".

Sugestii importante ne vin şi din partea altor texte eminesciene. Unul dintre acestea la care Eminescu, după informaţia lui Perpessicius, a lucrat în repetate rînduri este *Ondina* (1866), *Serata* (1866) şi Ec6 (1872). Sînt trei variante distincte care în forma finală se vor numi *Ondina* (1869). Poema începe cu o cavalcadă motivată erotic, pentru a urma descrierea cunoscutului castel :

„Pe aripi de munte şi stînci de asfalt
Castelul se-nalţâ, se-ncruntă Şi creştetu-i
negru şi creştetu-i nalt De nouri şi ani se-
ncruntă"...

Dar atmosfera din castei nu este nicicum melancolică :

„Dar astăzi e viu Şi-n ton
auriu Răsună din umbra cea mare
Ctntare[>]

Urmează o scenă tipică de serenadă medievală,. „Lin-împărat" evocat de cîntecul trubadurului fiind un fel de uşuratic „paj Cupidon" ori Cătălin

„Eroi se-ninimâ şi plîng femeile De-a lui omor"

Mesagerul trubadur îi caută (ca în Soare/e *şi Luna) „sororă* gemene", pentru că

„Regele inemei trebue să-ţi semene Ca vis cu dor"

Cîntecul iubirii lui este unul de descîntec magic, muzică a sferelor :

„Vin[1] *dară*
Căci ochiu-ţi e viaţă şi pară Şi
sufletu-ţi blîndă magie Ce-
nvie.

Să cînte
Ce secoli tăcu înainte Şi.a
munţilor creştete-nalte Să
salte"

Orfismul cmtecului ei este explicit formulat, dar fata refuză (în versiunea *Ondina),* conform unei poze romantice :

„Şi cu moartea cea adîncă Am schimbct al vieţii gînd,
Am fost vultur pe o stincă Sunt o cruce pe-un mormînt"

în Serata se afirmă însă tocmai refuzul nemuririi, ca şi la Cătălina :

„Eu nu voi să fiu o zee Frunte.ncinsă in cununi,
Ci glas jalnic de femee Care
cînlă-n dor nebun Voi să cat
in lunga lume Frunte albă să
desmierd...[4,]

Urmează promisiunea fericirii totale a tînărului, nu ca nemurire, ci ca trăire intensă a vieţii :

„Dar am o cimpie ce *undoie-* f/ori,
Cimpia speranţelor mele" efc.

A doua poemă citabilă în această ordine a ideilor este Peste *codri stă cetatea* (1882), redactată deci cam în aceeaşi perioadă cu *Luceafărul.* Începutul ne introduce în cunoscuta atmosferă :

„Peste codri sta cetatea Stăpinind
singurătatea"...

5n lumina poleindă a lunii :

„Şi pe negrele zăbrele Sta
domniţa după ele,
Uitîndu-se norilor Calea
sburătorilor"

Portretul fetei aminteşte evident de al Cătălinei : *„Şi* e *una la părinţi*

Cum e luna printre sfinţi,
Şi-ntre fete tinerele Ca şi luna
printre ele"...

Şi urmează un foarte interesant şi plin de semnificaţii portret de zburător, ce topeşte în descrierea lui o bună parte din sensurile din *Luceafărul.* El adresează tot o chemare-descîntec într-o îngemănare pi- torescă de gravitate şi viclenie şăgalnică, de cupido- nic şi hyperionic, profitînd evident de tulburarea sufletului juvenil al unei prea frumoase şi neajutorate ■fete :

„Căci sînt slab de-mi plingi de milă,
Orb ca visul de copilă ...O, *primeşte-mă în*
braţe Umbra morţii mă îngheaţă Un strigoi

poate in pripă Să mă prinză de aripă" etc.

Chinurile fetei sînt surprinse cu delicateţea tandră din I. H. Rădulescu, în final învingînd glasul tainic ce pore că încă îl aude :

„Mărgărita, Mărgărită,
Cu coroană aurită...
...Drago mea, supune-te.
Lasă zidurile tale,
Vino-n vale, vino-n vale"

Toate aceste elemente se întregesc cu semnificaţiile conjugate ale celor spuse de noi mai înainte. Susţinem *sensul baladesc* şi prin replica pe care o dă *Luceafărului* I. Barbu în *Riga Cripto şi Lapona Enigel.* Aceasta vrea să sugereze că în scrierea eminesciană nu putem vorbi propriu-zis despre o desfăşurare epică, ci doar despre *un sumar scenariu,* pretext pentru alte multiple şi profunde sensuri estetico-filozofice şi etice.

Că faptele pot fi interpretate şi altfel o spune Eminescu însuşi referindu-se la basm : „E păcat cum că românii au *apucat de-a vedea in* basm *numai basmul,* în obicei numai obiceiul, în formă numai forma, în formulă numai formulă" [u] şi, desigur, observaţia poate fi extinsă. De aceea şi noi propunem de a nu vedea în *Luceafărul* numai o poemă filozofică cu o accepţie prea solicitată şi care o sără-ceşte, după cum nici a considera aceste relaţionări cu diverse alte creaţie numai simple alăturări.

Făcînd încă un pas în demonstraţia noastră, spunem şi noi că basmul în sine este o formă ca oricare alta. Sensurile sînt dincolo de formă. „Ideea e sufletul, şi acest suflet poartă în sine ca înnăscută deja cugetarea corpului său". Şi aceasta pentru că „poezia nu are să descifreze ci, din contra, are să încifreze o idee poetică în simbolele şi hieroglifele imaginilor sensibile - numai cum că aceste imagini trebuie să constituie haina unei idei, câci ele altfel sînt colori amestecate fârâ înţeles". Aşadar „formula nu e decît manifestarea palpabilă, simţită a unei idei oarecare[1]'. Abia de la înţelegerea a ceea ce este dincolo de această formulă încep interpretările, sensurile sensibilizate, adevărate. Apropiind Luceafărul şi de un basm sau altul nu vrem să spunem prin aceasta că este basm, ci doar că este gîndit şi simţit şi m *spiritul basmului.*

Demonstraţia acestui fel de a înţelege lucrurile este atît de insistent formulată la Eminescu, încît sîn- tem obligaţi de a proceda şi noi în consecinţă. Operaţia este valabilă şi pentru interpretarea ştiinţifică, nu numai pentru cea pe nedrept acuzată de impresionism, subiectivism, istoricul, de exemplu, spune Eminescu, nu trebuie să vadă în mit numai un fapt pe care să-i interpreteze mecanic în comedii ci să-l caute „spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sînt mincinoase şi arată că mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă, care

[1] M. Eminescu, *Despre cultură si artă*, ed. cit., p. 47.

nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ţii minte forma şi că poţi s-o imiţi în zugrăveala pe hîrtie — ci aceasta trebuie citită şi înţeleasă" [29].

S-au plîns cercetătorii că motivul *Luceafărului* ce se transformă din .stea în om nu mai este întîlnît în folclorul românesc, n-ar fi specific, cu alte cuvinte acestuia, unde frecventă este transformarea omului în altceva. Dar acestea nu-s motive de îngrijorare, din mai multe pricini. Nici *Baltagul* lui Sadoveanu n-a fost o *Mioriţa* în proză, după cum nici *Călin (File din poveste), Prîslea cel voinic* ori *Balaurul cu şapte capete* repovestiri de basme populare. Dar prin Eminescu ultimele au devenit româneşti şi acest lucru este cel mai important ; la fel şi motivul *luceafărului*

Observa de asemenea T. Vianu că tot străin concepţiei folclorului românesc este şi „motivul împerecherii unei nunţi de animale cu o nuntă de oa

29 *Ibidem.*

meni" [30], dar acest episod plin de umor şi cu sensuri mai profunde de comuniune om-naturâ creşte dih- tr-o concepţie specific românească. Şi aşa mai departe. Ceea ce ne propunem în continuare este de a schiţa nişte sugestii printr-o privire comparativă a unei părţi din materialul de basm ori creaţie folclorică în general, culeasă şi transmisă creator de însuşi poet, şi *Luceafărul.*

Că basmul în genere comportă *specifice* stereotipii este un loc comun în teoria de specialitate [31]. De aceea prezenţa acestor stereotipii în capodopera creaţiei eminesciane nu este deloc întîmplătoare. Să le urmărim pe rînd :

1. — *Formulele iniţiale* sînt indispensabile oricărui basm şi în jurul interpretării lor avem deja o întreagă literatură. Să vedem care sînt ele la Eminescu : *„Fost-o împărat odată şi trei fete el avea“*

(Calin Nebunul) [32] ;

„A fost odat-un împărat - el fu-ncă In vremi de
aur, ce *nu pot să-ntorn,*
Cind în păduri, în lacuri, lanuri, luncă,
Vorbeai cu zeii, de sunai din corn..."

(Fata-n gradina de aur) ;

„în vreme veche, pe cînd oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decît în germenii viitorului, pe cînd Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pămîntului — în vremea cea veche trăia un împărat întunecat şi gînditor ca miază noapte" *{Fât-Frumos din lacrimă) ;* „Poveste, poveste — da eu nu-s de pe cînd poveştile — eu sînt de mai încoace, da m-am dus într-o zi la soacră-mea şi-am găsit un sac de poveşti, şi venind acasă l-am scăpat jos şi s-o despicat sacul şi de-atunci s-o împlut lumea de poveşti şi-am învăţat şi eu una şi ţi-o spun d-tale" *(Fi- nul-lui-Dumnezeu)* ;

„Poveste, poveste, vînt de poveste, în astă-sară la noi soseşte pe un pai de sacară, să te ţin de vorbă-n astă sară" *(Vasile-Finul-lui-Dumnezeu) ;*

„A fost odată ca-n poveşti A fost ca
niciodată..."

(Luceafărul).

---

30 T. Vianu, op. *cit.,* p. *267.*

31 Vezi N. Roşianu, *Stereotipia basmului,* Univers, Buc., 1973.

32 Vom folosi următoarele sigle în acest paragraf : CN — *Călin Nebunul,* FG — *Fata-n grădina de aur,* FF — *Fât-Frumos din lacrimă,* FD — *Finul-lui-Dumnezeu,* VD — *Vasile-Finul-lui- Dumnezeu* şi L — *Luceafărul.*

32 N. Roşianu, op. *cit.,* p. 20.

O primă observaţie care se poate face este aceea că formula iniţială este în acord, de regulă, cu conţinutul basmului, cu maniera gravă sau mai puţin gravă a acestuia. In al doilea rînd, luată în sine, formula iniţială a *Luceafărului* este una de cea mai largă circulaţie, cea mai obişnuită în basm. E vorba mai întîi de frecventa datare în timp a acţiunii şi de plasarea ei în spaţiu. „A fost odată'[1] este de tip *temporală.* „Formula respectivă, scria N. Roşianu în cartea citată, constată *existenţa* unor personaje (E^ şi, totodată, le plasează în timp (T) ; ea conţine o afirmaţie : cîndva au trăit un împărat şi o împărătească... Timpul nu este precizat, dar nu există nici o îndoială în privinţa «veridicităţii» elementului E/' [19].

Completarea cu „ca niciodată" vine să sublinieze caracterul *excepţional, unic* (T_2) al faptelor relatate. Verbul a *fi* din „a trăi, a vieţui" devine" a se petrece, a se întîmpla, a avea loc" (E_2). De aceea noua formulă nu se mai referă la persoanele basmului, ci „plasează în timp acţiunea în general ^T^)".

Pentru D. Popovici importante sînt două sensuri ale formulei, cel al *ireversibilităţii* şi *al atemporalităţii mitice.* „A *fost atunci,* si nu va mai fi niciodată. Tehn ica poetului izolează deci naraţiunea într-un timp îndepărtat, în acel timp cînd lumea gîndea ir> basme şi vorbea în poezii. Un timp de fabulă, aşadar, şi un timp ireversibil în caracterele sale totodată" [33]. Tot sens de atemporalitate („acţiunea este plasată în timpu! primordial al genezelor, nedeterminat ca în basme") îi dă şi Marin Mincu[34]» Edgar Papu subliniază *ireversibilitatea* dar şi *unicitatea.* „Ceea ce se evocă a *fost doar* odată, *fata* era la părinţi numai *una,* iar luna ştim că e ca atare *singură* între stele" [35].

Comentînd formula basmului românesc în genere E. Todoran crede că introducerea lui T_2 („ca niciodată") reduce la absurd prima parte (£2^) „ca urmare a pătrunderii timpului calitativ în cel cantitativ şi a aprecierii celui din urmă, exclusiv prin cel dinţii" [36]. Replicînd acestei interpretări, N. Roşianu a- minteşte că formularea „ca niciodată" nu e negaţia absolută *niciodată.* Aşa se zice „a cîntat ca niciodată", de exemplu. Folcloric privind interpretarea, cercetătorul arată că la români T_2 nu poartă *nici negaţie, nici ironie,* ca la alte popoare. Să precizăm că N. Roşianu are în vedere numai formulele basmelor, nefăcînd nicio referire la poema eminesciană, care intr-adevăr complică lucrurile chiar prin acest început de loc comun altfel în basmul nostru.

---

33 D. Popovici, *Poezia lui* M. *Eminescu,* Ed. Albatros, 1969, p. 319.

34 M. Mincu, *Luceafărul - poem al visului romantic,* comentarii la M. Eminescu, *Luceafărul,* Ed. Albatros, Buc., 1978, p. 3.

35 E. Papu, *Din clasicii noştri,* Ed. Eminescu, 1977, p. 122.

36 E. Todoran, *Timpul in basmul românesc, Limbă şi literatură,* nr. 6, 1962, p. 404.

Din punctul de vedere al poemei eminesciene formula este într-adevăr tensională, în ea încorpo- rîndu-se sensuri capabile de susţinerea deschiderilor metaforice. Nu ştiu dacă ideea negaţiei amintită este sau nu specifică basmului popular, dar sensul negaţiei este verosimil în ceea ce priveşte *Luceafărul.* Altă dată poetul spune :

„La-nceput, pe cînd fiinţă nu era, nici nefiinţă* etc. *(Scrisoarea I),* formulare care este înrudită cu „a fost odată ca niciodată", încărcată însă cu evidente sensuri filozofice, pentru că dacă se încearcă o ieşire din timpul istoric, ea rămîne încadrabilă timpului preistoric, nicicum anistoric. Această negare aici, ca şi în *Luceafărul,* vrea să însemne revelarea începutului lumii, conceput, cum observa E. Todoran* ca ficţiune prin libertatea inteligenţei. Schema nu mai este una a logicii curente, ci trimite către gîndirea indiană a *tetralemei.* Poetul neagă şi *lumea* şi ceea ce nu *era în lume* „într-o prejudecată ce presupune că prin alăturarea Nefiinţei de Fiinţă i se acordă o *formă* de *existenţă,* cea *opusă existenţei,* care urmează a *fi negată* în mod *absolut,* prin luarea termenilor împreună"[24]. La fel, spunînd „Nu era nici *azi,* nici *mine,* nici *ieri,* nici *totdeauna" azi, mine, ieri* aparţin timpului, infinitului său, deci şi lui totdeauna. Citirea conform logicii noastre de tradiţie europeană ar fi „nu era nici azi, nici mîne, nici ieri» *ci* totdeauna", intr-un fel, şi lucrul este deosebit de important, ideea va mai apărea pe parcursul *Luceafărului,* ceea ce-i dă plauzibilitate şi acestei interpretări a formulei de început.

Dar prin această opţiune de introducere de basm popular, Eminescu vrea să sugereze şi faptul că zodia sub care aşează dintr-un început poema este cea a timpului ca *efemeritate umană,* şi nu ca eternitate cosmică. Tot aşa va proceda şi pentru crearea „atmosferei filozofice" în *Povestea magului călător în stele,* unde timpul stă în nemişcare, împietrind veacurile. Dacă pentru noi, muritorii, „a fost odată" pentru că astăzi nu mai poate fi, pe planul eternităţi» cosmice, poate încă fi :

„Pe *frunţi* ce *grămădise a anilor ninsoare Pe umerii lor*
vremea cu paşi mari a trecut",

cum de altfel lasă să se întrevadă (în sensul grav*
ai ei) şi *formula de încheiere a* basmului „ş-or mai benchetui şi azi" etc,

in sfîrşit, şi un sens *estetic* al acestei atît de mult discutate formule de început, care se referă la un *anume ideal de frumuseţe* omniprezent în poezia eminesciană. Tărîmul basmului este la poet şi al unui trecut chemat dei maturizarea prea devreme, e contraponderea trecută a unei realităţi prezente pline şi de viitoare speranţe, tn vraja lui

„Credinţa zugrăveşte icoanele-n biserici Şi-n
sulietu-mi pusese poveştile-i feerici"

(Melancolie)

Chiar o minciună spusă de o fată este *o dulce poveste :*

„Şi mi-i spune-atunci poveşti Şi
minciuni cu-a ta gurită"

(Floare albastră)

24 E. Todoran, *Eminescu, op. cit.,* p. 43.

De aceea formula de început poate să se refere şi *la frumuseţea de excepţie* a fetei, frumuseţe subliniată comparativ printr-un procedeu frecvent folclorului, cum bine sa ştie. Şi atunci şi în spiritul observatelor „încălcări de versuri" de către G. Călinescu, propunem următoarea lectură a stihurilor de început ale Luceafărului : „A fost odată ca niciodată o prea frumoasă fată, ca-n poveşti...", Şi nu întîmplător ceea ce urmează este chiar portretul fetei.

2. *Portretul* ar constitui într-adevăr următoarea tipo-secvenţă a basmului. Este o prezenţă obligatorie în toate scrierile avute în vedere :

„Cit puteai privi la soare, da la ele ca mai ba.
Una decit alta este mai frumoasă de poveste...
Dar cea *mai mijlocie nici un gind să n-o măsoare,*
E o floare de pe mare, cine-i cată-n faţă moare" (CN) ;

„Avea o fată dulce, mindră, pruncă,
Cu cari basme vremile ş-adorn'...
Mă mir cum cerul nu s-ademeneşte Să scrie-n
stele dulcele ei nume" (FG) ;

„Haina ei albă şi lungă părea un nor de raze şi umbre, iar părul ei de aur era împletit cu cozi lăsate pe spate, pe cînd o cunună de mărgăritarele era aşezată pe fruntea ei netedă. Luminată de razele lunei, ea părea muiată într-un aer de aur" (FF) ;

Şi binecunoscutul portret din *Luceafărul :*

„Şi era una la părinţi
Şi mindră-n toate cele,
Cum *e Fecioara intre sfinţi*
Si luna intre stele".

Acelaşi portret sumar stilizat, ca de altfel în tocte basmele româneşti şi conceput de aceea printr-o suită comparativă ca şi-n *Stelele-n cer* :

„Floare de tei Femee intre
flori Ş-o floare dulce eşti Intre
femei..."

3. — *Motivaţia basmului* este totdeauna *împlini*
rea erotică îngrădită de un accident : răpirea frumoasei de către zmei în basmul popular (inclusiv în CN), dar mai ales la Eminescu, claustrarea acesteia într-un palat singuratic, inaccesibil *(FG, FF, Luceafărul).*

4. — *Iniţierea salvării* ei prin *selecţionarea* f/ă-*căilor,* vitejilor este următorul moment. In basmul popular se face prin trecerea unor probe, de a face faţă unor împrejurări de excepţie, de regulă. în *Luceafărul* aceste probe sînt menţinute. Hyperion este o excepţie ca Luceafăr între stele, dar această se- *)* lecţie de geneză nu este suficientă, după cum nici în basmul românesc numai faptul că flăcăii sînt toţi fii de împărat nu ajunge, de aceea, ca şi cei ce trec prin faţa fetei

pentru a fi alesul ei, şi Hyperion este supus de Cătălina la cunoscutele probe proteice, pe care nu reuşeşte să le realizeze în totalitate, de unde şi îndepărtarea lui.

5. — In cadrui probelor de cele mai multe ori eroii aleşi apelează fără nici o complexitate etică la *ajutorul unor fiinţe, lucruri supranaturale :* apa vie, calul cu şapte inimi, la Sfînta Miercuri şi aşa mai departe. In acest sens şi Hyperion apelează, la cineva mai puternic decît el, la Demiurg, care însă, contrar celor întîmplate în basm, nu-l ajută direct, pentru că aici firea lucrurilor, cum a dovedit-o şi analiza noastră, este alta decît în basmul popular.

6. — Multe basme cuprind în dezvoltarea lor ca moment următor *frustrarea învingătorului.* în *Călin Nebunul* cei doi fraţi îi taie picioarele acestuia pentru a trece ei drept viteji, în *Făt-Frumos din lacrimă* faptele se complică, cel frustrat este şi Genarul. Contrar aparenţelor, în *Luceafărul* îl considerăm frustrat pe Cătălin, pentru că el se apropie mai mult de condiţia lui Făt Frumos din basmul nostru. Desigur că şi Hyperion se subsumează atitudinii, dar într-o măsură mai mică decît acesta.

7. - Conform principiului etic fundamenta! al binelui care învinge răul, urmează *restabilirea adevărului.* în *Călin Nebunul* se realizează o dublă reabilitate, prin pedepsirea ţiganului de la curtea lui Roş împărat dar şi a fraţilor striviţi de bolovanul „dreptăţii divine", ceea ce dă măsura a ceea ce poporul înţelege prin reabilitarea dreptăţii. In *Luceafărul,* ca şi în *Fata-n grădina de aur,* această funcţie o îndeplineşte Demiurgos şi respectiv Adonai.

8. — în sfîrşit, *finalul fericit,* în basmul popular, încheiat de regulă cu o *nuntă* însă cu un blestem în *Luceafărul, e* drept mai[1] atenuat decît în *Fata-n grădina de aur :*

„Fiţi fericiţi" — cu glasu-i stins a spus —
Atît de fericiţi cit viaţa toată
Un chin s-aveţi : de-a nu muri de-odată".

Dar dincolo de această ultimă lumină gravă a finalului aici, trebuie să reţinem totuşi fericirea, împlinirea cuplului erotic Cătălina-Cătălin, chiar dacă poetul îl trece pe un plan secundar ; optimistă este inclusiv relativa umanizare a Luceafărului.

Acest succint excurs pe coordonatele unor paralele dovedeşte, credem, suficient că *Luceafărul* eminescian topind în el o originală gîndire filozofică şi metaforică care legîndu-şi articulaţiile de propria-i operă, păstrează în acelaşi timp, tensional, nostalgia originilor : basmul, balada, legenda, şi numai prin această multiplă luminare capodopera eminesciană îşi dezvăluie cît mai exact semnificaţiile ce-i dau perenitate.

COINCIDENŢA CONTRARIILOR

S-a discutat suficient de insistent, poate chiar prea insistent în exegeza eminescologică, despre prezenţa *antitezei romantice* la poetul nostru. Afirmaţia trebuie nuanţată, pentru că doar aparent Eminescu îşi clădeşte o parte a poemelor sale pe antiteză. Chiar şi atunci cînd procedează aşa, esenţială rămîne o altă viziune filozofică şi estetică, O explicaţie, desigur, există. în primul rînd, în aceea că mentalitatea

europeană este tributară *viziunii dualiste* dintre idee şi realitate, mentalitate cu origini în gîn- direa vechilor greci şi care în viaţa socială ia aspectul unei numeroase serii dihotomice, ca de altfel şi în gîndirea estetică. O anumită teorie de persistenţă şi autoritate împarte încă stilurile culturii, să zicem, într-o serie antagonică ; la fel categoriile estetice şi aşa mai departe.

De fapt, cum bine se ştie, antiteza nu este o figură retorică specifică romantismului. Constînd în a opune în aceeaşi frază două idei, două expresii, două cuvinte cu sens total contrar[31], după definiţia curentă a dicţionarelor, ea este o modalitate artistică profund legată de însăşi concepţia frumosului. în- trucît viaţa spirituală este expresia unui antagonism inerent între tendinţa spre unitate cu caracter integrator şi tendinţa spre individuaţie cu caracter dis- persator, iar în sînul frumosului acest joc antitetic duce la o unitate profundă, la armonie, frumosul este terenul unei evidente manifestări a antitezei sau şi al ei. Dialectica ascunsă a frumosului a fost sesizată încă din Antichitate, deşi a rămas insuficient urmărită pe terenul esteticii. Aristaxenos din Tarent, discipol al lui Aristotel, surprinde structura antitetică a frumosului în domeniul muzicii, enunţîndu-i şi tendinţa de a se regăsi în toate domeniile frumosului naturii şi artei. După cum observa Liviu Rusu în *Dialectica frumosului,* „aceste directivări imanente şi acordarea în funcţie de ele constituie logica internă a frumosului" [32]

Această vibraţie a frumosului transmisă cu profundă rezonanţă în emoţia estetică a omului e cristalizată în unitatea în varietate ce determină, după precizarea aceluiaşi Liviu Rusu, „specificul frumosului" şi rezonanţa peste timp şi spaţiu. Ideea că frumosul reprezintă „ antitetici" din a căror acord se formează o sinteză, o armonie dinamică ce conferă artei misterul, inefabilul, a fost sesizată în Evul mediu de Averroes ce distingea *natura naturans* de *natura naturata,* îm brăţişată apoi de filozofia Renaşterii preluată de Spinoza şi de esteticienii contemporani.

Jocul forţelor antagoniste din a căror sinteză curge însăşi viaţa, joc reflectat în forme expresive prin mijloacele artei, constituie o permanenţă a structurilor poetice profunde, proprii personalităţilor care sintetizează însăşi

31 V. *Grand Larousse encyclopedique,* I, f.a., ţi alte dicţionare.
32Liviu Rusu, *Logica frumosului,* E.L.U., Buc., 1968, p. 109.

structura umană în formele ei superioare. Antiteza nu ca o opoziţie de termeni, ci ca o sinteză creatoare de armonii, de *coincidenţe a contrariilor,* amplificată şi motivată de elementele de cultură şi filozofie, şi în ultimă instanţă de climatul istoric dominat de discrepanţa dintre ideal şi real, aşa cum se întîmpla în epoca romantică.

Natura dialectică a frumosului, dinamica unificatoare a sintezelor ca exprimînd aspiraţia permanentă
a omului spre perfecţiune, are grade variate de vibraţie, cristalizare în stilurile artei, condiţionate de datele triadei adevăr, bine şi frumos. Fiecare epocă, fiecare creator, îşi are stilul său ca o „închegare de natură formală, sorbindu-şi seva din starturile esenţelor adinei"[33]. Esenţialitatea frumosului bazată pe nemulţumirea generată de contradicţiile interne sociale, de confruntarea artistului cu el însuşi, cu lumea, se accentuează pînă la dramatism în climatul agitat de revoluţii burgheze. De aceea descifrăm în însăşi inima romantismului, după cum arată şi E. Fischer, „triada dialectică : teză (unitatea de origină), antiteză (înstrăinarea, izolarea, fragmentarea) şi sinteză (soluţionarea contradicţiilor, identitatea subiectului cu obiectul, paradisul recucerit etc.)'[14].

în interpretarea noastră, aşa cum o vor demonstra poate mai bine exemplele practice, coincidenţa contrariilor nu înseamnă sinteza dintre antiteză şi teză, care reflectă totuşi nişte realităţi la nivelul conceptelor filozofice. E drept că în romantism estetica se sprijină pe filozofia clasică germană (mai aies pe Kant, Schopenhauer şi îndeosebi Hegel), dar a-bordarea estetică are nevoie de conceptele ei care nu se identifică cu cele filozofice, chiar dacă se în- tîlnesc pe anumite cordonate ale definirii. Hegelianismul [34] sau antihegelianismul [35] eminescian este unul, ca ţinînd de gîndirea filozofică a lui Eminescu, iar *coincidenţa contrariilor,* alta şi interesează preponderent din punct de vedere al creativităţii artistice. Chiar

---

33L. Rusu, op. *cit.,* p. 163.

5. v. Al. Di ma, *Motive hegeliene în scrisul eminescian,* Sibiu, 1934, T. Vianu, *Influenţa lui Hegel in cultura română,* Buc., 1933 etc.

35 G. Călinescu, *Antihegelianismul eminescian,* în *„Viaţa românească",* oct., 1933, p. 31.

atunci cînd o numim aşa, antiteza romantică este o figură de stil, un trop, iar coincidenţa contrariilor ţine de gîndirea artistică, este o „imagine" a gîndirii creatoare. Aceasta din urmă pune accentul nu pe *natura termenilor* ca antiteza, ci pe *natura relaţiilor* dintre aceştia, perspectivă mai în esenţa specificului operei artistice, după cum personalitatea unei limbi n-o dă atît numărul cuvintelor din vocabular sau originea lor (etimologia), cît bogăţia structurării, combinării cuvintelor în propoziţii şi fraze, a relaţionării lor, altfel spus. Teoria retorică a accentuat pînă acum mai ales elementul *termen,* dar chiar în mecanismul metaforei, tensionalitatea acesteia stă în *raportul* dintre termeni, în legăturile neprevăzute dintre unele semnificaţii ale acestora. Este exact ceea ce a ridicat la nivel de principiu estetic simbolismul prin *teoria corespunderilor* baudelairiene cînd *„Parfum, culoare, sunet se-ngînă şi-şi răspund"...*[1]

Şi antiteza este o prezenţă în poezia eminesciană, dar ea caracterizează, aşa cum pe drept remarca şi T. Maiorescu, mai ales creaţiile de tinereţe. Cercetarea de pînă acum a descifrat mai cu seamă procedeele fonetice, morfologice, sintactice şi stilistice de realizare a contrastului tensional. Ne mărginim a da în acest sens doar cîteva ilustrări succinte pentru a rotunji imaginea ce vrem s-o conturăm în final [36] :

— antiteza fonetică observată printre primii de G. Ibrăileanu şi definită prin dispunerea vocalelor accentuate în versuri :

„Atunci cînd printre nouri, prin vint şi prin unde
Orază de soare se toarce uşor"

36 V. E. Alexandrescu, *Mijloace de realizare a antitezei in poezia lui Eminescu,* în *„laşul literar",* iunie, 1969, pp. 17-23 şi altele.

- antiteză lexicală realizată prin antonimie cu sprijinul mijloacelor gramaticale şi care cuprinde majoritatea părţilor de vorbire :

„La-nceput, pe cînd fiinţă *nu era, nici* nefiinţă *„Dar ochiu-nchis* afară, înlăuntru *se deşteaptă" ;*
„Vreme trece, *vreme* vine"
„Toate-s vechi *şi* nouă *toate"... etc.*

—antiteza sintactică, cînd toate elementele propoziţiilor sînt antinomice :

„Voi, creadeaţi *în s c r i s u l v o s t r u ,* noi nu credem *î n n i m i c* "

Sub raportul antinomiilor de compoziţie, poeme ca Venere *şi* Madonă, *Epigonii, Scrisoarea III* au două planuri antitetice distincte (A — B), succesive, cu accent luminos pe prima parte a lor, conturînd cu claritate şi simplitate contradicţiile : eros ideal — efemer, artă — nonartă, etc,, în schema :

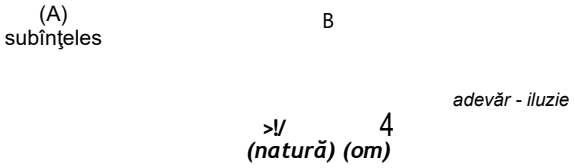
trecut — prezent	A	iubire ideală — efemeră artă — nonartă trecut — prezent.
Venere şi	4	*Madonă Epigonii Scrisoarea III*

O treaptă superioară în dispunerea compoziţională o demonstrează *împărat şi proletar,* unde contrariile sînt insistent subliniate de dubla repetare a antitezelor ample în cele patru tablouri (I...IV), care transfigurează opoziţia în sînul lumii (A = prolear
- B = împărat) şi mutaţia acesteia pe planul filozofic al opoziţiei implicate : C =« etern — D s= e- femer.

în *Înger şi Demon,* expresia tensională a erosului pasiune antinomic erosului patimă, transmite fluxul a- fectiv, alternînd tablourile antinomice, largi, cu repetarea lor precipitată în formă de maximă concentrare, adîncind astfel sfera motivaţiei :

„Ea *un înger ce se roagă* — El *un demon ce visează ;*
Ea o *inimă de aur* — El *un suflet apostat"*

Un alt aspect compoziţional interesant îl oferă meditaţia din *Melancolie,* construită pe opoziţia adevăr - iluzie, filtrată în paralelismul de amploare *natură — om* (b II b')



Mai departe lucrurile nu sînt chiar aşa de simple, schema, formula fiind inoperantă, pentru că articulaţiile pe care didacticist le frîngem în analiză îşi complică imperceptibil corelaţiile. Dar pentru că scopul nostru este altul, nu acela de a pune în scheme de compoziţie poeme eminesciene, tocmai această insuficienţă devine un argument şi anume acela că dincolo de antiteză, paralelism, funcţionează cu toată proprietatea corespunderea, coincidenţa contrariilor. Ne încumetăm de aceea, în continuare, a privi însăşi poema *Luceafărul* din două perspective. Prima, din punct de vedere al termenilor în desfăşurare epică, a doua, din cel al relaţionării lor.

I. Pornim de la afirmaţia lui VI. Streinu care caracteriza *Luceafărul* „drama antinomiilor" [37], pentru că într-adevăr, poema dezvoltă multiple antiteze, de or

37 VI. Streinu, *Clasicii noştri,* Buc., 1969, p. 153.

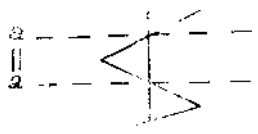
din erotic, filozofic, social, estetic etc., cum ar fi : fenomen — numen, aparenţă — esenţă, destin - uman, etern — efemer, adevăr — iluzie, viaţă — moarte, creaţie - noncreaţie, geniu - societate mediocră etc.

Eminescu ne introduce în atmosfera poemei prin- tr-un paralelism : aspiraţia erotică reciprocă a fetei de împărat şi a Luceafărului. Glasul inimilor însetate de fericire se înalţă ca peste tot la poet în atmosfera nopţii mirifice învăluită în lumina fascinantă a aştrilor :

A			B
Cătălină	i	j	Hyperion

Desfăşurarea acestui cînt al dragostei se cristalizează într-o alternanţă de planuri, proiectînd întrupările succesive şi tot mai ardente ale Luceafărului, ca răspuns la chemările tot mai reticente ale fetei. Trăirile personajelor se despart tot mai mult ca intensitate pe zig-zagul căutărilor, paralelismul iniţial restructurîndu-se în antinomii ce anunţă ruperea duelului liric. Hyperion se întrupează din forţe cosmice opuse : cer—mare, soare—noapte etc. :

b {cer-mare) *l*
t" ***(soare- noapte)***



în următoarea secvenţă antiteza culminează prin Demiurg şi Cătălin, antiteză ce-o cumulează însă şi pe cea iniţială dintre Hyperion şi Cătălina. Natura cosmică copleşitoare se opune, de asemenea, peisajului obişnuit pămîntean ce ocroteşte iubirea senzuală a îndrăgostiţilor :

(Cătălin) <----------. ------> (Demiurgul)

Deznodămîntul aduce aparent sinteza contrariilor materializată în ironie, dar fiecare din destinul celor doi protagonişti rămîne necesar atins de a celuilalt.

II. A doua perspectivă este şi ea necesar incompletă, pentru că am putut pune în relaţie doar un set de factori şi anume cei de implicare directă, in- vitînd prin aceasta la imaginarea atîtor şi atîtor alte relaţii posibile (vezi *Tabela I).* Liniile ce leagă sub- secvenţele marcate convenţional, vor să sugereze cît de cît strînsa legătură între ele, într-o împletire de textură care complică (şi dă evident măsura) structura compoziţională în oricare încercare de reprezentare grafică a ei. Singurele poziţii rămase deschise sînt refuzul Demiurgului, chemarea fetei (majoritar împlinită prin experienţa Cătălin) şi refuzul Luceafărului şi e! atenuat de nostalgia sentimentului.

Se observă, credem, destul de clar rolul acestor legături pentru care nu avem cum sugera în reprezentare şi *intensitatea* lor, element cantitativ important în definire.

Sugestii importante din perspectiva pusă în discuţie vin şi din felul în care Eminescu defineşte poetic *conceptul de dublu.* Şi acesta, înainte de a fi romantic, este eminescian. Ideea care sprijină interpretarea eminesciană este, după G. Călinescu [38], cea a ubicităţii temporale şi spaţiale. I se dă şi o motivaţie de profunzimi autohtone ca pornind nu de la credinţele alchimiste, ci de la cele atît de cunoscute ale geto-dacilor în eternitatea şi fericirea realităţii morţii. Viziunile acestea ce amestecă într-un mod derutant, dar plin de imprevizibilităţi estetice, planurile, sînt prezente atît în proze cît şi în poezie mai dezvoltate şi mai explicite în primele, sugerate mai mult în a doua.

în *Avatarii faraonului Tlâ,* Bilbao îşi împarte existenţa între un *ego* şi, un *alter-ego.* în timp ce unul

38 G. Călinescu, *Opera lui Eminescu, ed. cit.,* II, p. 54.

Tobelo I

Secveflţo *lj*

- portretul fete?

ea se îndrăgosteşte — el

răspunde dragostei

chemarea e? —

portretul luf —

răspunsul lui[1] —

refuzul ei ——

Formulă mediană Ihternă •

Secvenţa I?

- reamintrr'ea de el-
- chemarea €1 —
- portretul [uf ----------
- răspunsul luf —
- refuzul ei[1] ——

sacrificiul cerut lui

— promisiunea îndeplinirii

Secvenţa *II*

— portretul lui CatâHn —

— portretul fotoi

dragostea lui Cătălin

chemarea Iu' .

promisiunea înițVe»îJ erotice

refuzul ei ---- ----------

~ rechemarea insistenta a acestuia

Formulă mediană interna w :

Secvenţa *III*

— drumul lui Hyperion spre Demiurg

— dorinţa Luceafăru'uî ---------- ---------

— iniţierea lui' filozofică ----------

— refuzul demiurgului ----------

Formulă mediană internă

Secvenţa IV

— intoorcerea Iu? Hyperion ----------=—

— scenă erotică Cătălina - Cătălin ,

— declaraţia boiatuluf —_—----------

— reamitirea de Luceafăr ----------——----

— chemarea ef — ----------

refuzul luî oostalgjc |

doarme, celălalt fuge la iubită. Trezindu-se şi acesta, se întîlnesc

ca rivali la castelul fetei unde se încaieră. Vestimie din *Moartea iui Ioan Vesiimie* visează că doarme şi trezindu-se pleacă în oraş. Se duce la cafenea, la o întîlnire cu prinţesa B etc., fără să fie luat în consideraţie de ceilalţi clienţi ai cafenelei, trecători de pe stradă etc., pentru că totul se desfăşura totuşi în vis. Rătăcirile acestea nu sînt ale corpului care stă în pat inert şi în cele din urmă se dovedeşte a fi mort, ci ale spiritului său care poate fi oricîrid oriunde. Dar fiind astfel, el în fond nu este cel adevărat. Neexistînd moarte adevărată, ci eternitate, nici repetările identice nu sînt posibile. Reluarea se face totdeauna pe alt plan al continuităţilor, ca în roata încarnărilor succesive a metempsihozei, lată de ce nici Hyperion nu se poate înfăţişa, ca trăind pe dimensiunile unui timp etern (şi spaţiu), deci ubice, de două ori consecutiv la fel, ci diferit. în cele din urmă percepţia este tot autoscopică, de oglindire, dar cu profunzimi filozofice ce motivează şi astfel cele două întruchipări diferite ale lui Hyperion. Observa în altă parte poetul : *„Şi ochii mei in cap îngheaţă,*

Şi spaima-mi seacă glasul meu Eu ii
rup vălul de pe faţă...
Tresar... încremenesc... sunt eu"

(Vis)

Iar altă dată : „Visez că mort sunt eu"... *(Cînd însuşi poetul),* versuri care realizează relaţii cutremurătoare prin deschiderile de sensuri şi care trimit cu gîn- dul !a interpretarea pe care R. Rolland o dădea celebrului *Adaggio assai* din *Eroica* lui Beethoven, în acest marş funebru eroul a murit, dar niciodată n-a fost aşa de viu. Spiritul său stăruie încă deasupra raclei purtate de însăşi umanitatea. Şi pentru a fi mai convingător, începe să spună un vis ce i-a fost povestit : într-o piaţă italiană, în Renaştere, în sunetele muzicii solemne se scurge un convoi funebru. în urmă păşea poporul întunecat. Cel ce visa şi vedea cortegiul era chiar mortul, realizîndu-se, ca la Eminescu, o identificare perfectă a viziunii cu vizionarul, a eroului cîntat cu cîntecul. Metaforei i se lasă astfel deschiderea originară : „Visez că mort sunt eu"...

Şi Cătălina îşi formează o existenţă dublă, ca fata de împărat şi mai apoi prin nominalizarea ei, fapt despre care s-au speculat atîtea şi iarăşi dintr-o perspectivă străină înţelegerilor nuanţate a faptelor. Numind-o Cătălina, s-a spus, Eminescu o a- lungă într-un semi-anonimat şi antroponimic sugerat de omonimia Cătălina-Cătălin. Dar motivaţiile ni se par a fi altele. Mai întîi s-o amintim pe cea mai firească. Adevăraţii îndrăgostiţi nu-şi spun niciodată „pe

nume" şi aceasta începînd încă cu celebrele cupluri homerice. Candoarea şi delicateţea sentimentului adevărat îl fac pe acesta şi discret. De aceea fata îl numeşte „Luceafăr blînd" ori „dulce-al nopţii mele Domn", după cum Hyperion, iniţial : „odorul meu nespus". Şi aceasta pînă aproape de finalul poemei, ca o consecvenţă care este a sentimentului, pe coordonatele lui adevărate. Chiar numirea lui Cătălin de către facă se face tot într-o formulare gingaşă : „Da ce vrei, mări Cătălin ?"

Recunoaştem că n-am fost pînă acum noi înşine prea riguroşi în ceea ce priveşte întrebuinţarea apelativelor protagoniştilor poemei *Luceafărul.*

'Hyperion' îi spune acestuia doar Demiurgul, care nu este decît vocea poetului din *Clossă,* să zicem. Pentru fată el rămîne pînă în fina!, luceafăr, cînd *„...îmbătată de amor,*

Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Şi-ncetişor
Dorinţele-i încrede :

Cobori în jos, luceafăr blînd..."

Oricum, momentul numirii sale ca Hyperion este unul deosebit de semnificativ, pentru că, reconştien- tizat astfel de către Demiurg asupra naturii sale filozofice

„Iar tu, Hyperion rămii
Oriunde ai apune...",

Luceafărul pierde, ca într-un fel de lege a compensaţiilor, *eroticul.* Spuneam că este aici poate şi expresia acelei puternice concepţii de mare delicateţe etică a iubirii, cînd cei ce se îndrăgesc cu adevărat *nu-şi spun pe nume.*

Femeia îndrăgită nu este la Eminescu nici Ro- dica, nici Steluţa, ci doar *„iubito".* Aşa se petreceau lucrurile şi în marea iubire dintre Hector şi Andfo- maca, să zicem. Tot aşa, existînd trăirea erotică, cei doi tineri îşi erau unul altuia doar „fata de împărat" şi „luceafăr".

in cealaltă relaţie, spunîndu-şi pe nume *Da ce vrei, mări Cătălin !*
la du-t' de-ţi vezi de treabă",

e de presupus, cel puţin din perspectiva unei asemenea interpretări, că între fată şi Cătălin nu era o dragoste adevărată, ori asemănătoare celeilalte. Astfel cuplul Cătălin — Cătălina reprezintă în contextul erotic eminescian o insulă alexandrină,

precum Paris şi Elena în *Iliada* homerică.

Aşadar, în final, fără să reluăm aici motivele, cel care trădează sentimentele erotice este Hyperion, iar nu fata. fn timp ce ea, cum am văzut, continuă să-i numească ca-ntr-u-nceput „luceafăr blînd", el i se adresează prin „chip de lut" în accepţie evi'defnt peiorativă şi încărcată de toate conotaţiile zădărniciei umane din lecţia Demiurgului.

Există şi o altă motivaţie a dublului, pornind de la condiţia de limită a erotismului fetei „îmbătată de amor", care trăieşte şi ea astfel pe dimensiunile

unei 'a fe! de autentice ubicuităţi temporale şi spaţiale generatoare de mituri. Nimic din platonicismul şi misticismul motivaţiilor dublului de la romantici germani ca Iacob Bohme ori Franz von Baader, după cum nici explicaţia formulată de A. Guillermou nu convinge : „această temă lirică — poetul murind, che- mîndu-şi iubita, era oarecum gratuită la laşi şi ţinea de un romantism prea facil" [39]. Acest sens de melodramatic patetism nu l-am întîlnit nicăieri la' Eminescu ; dimpotrivă, e sacrificiu! suprem pe care îndrăgostitul îl face, ca şi Faust al lui Goethe, pentru a fi alături de iubită chiar şi în moarte. Reîntîlnirea lui Arald cu Maria are nota autentică şi specifică tuturor poeziilor de dragoste eminesciene :

Arald, nu vrei tu fruntea pe sinul meu s-o culci ?
Tu zeu cu ochii negri., o, ce frumoşi ochi ai /
Las' să-fi înlănfui gîtul cu părul meu bălai"...

pentru ca în final, neaşteptat, iubita să descopere celaită faţă a dedublării :

„Arald ! de nu mă-nşală privirea, tu eşti mort !“

(Strigoii)

Acesta este posibil şi pentru că la îndrăgostiţii poeziei eminesciene există acea putere de cunoaştere de sine a sentimentului autentic, care-i face să se dedubleze ca proiectare răsfrîntă a propriilor lor sentimente în celălalt. „Şi mi-s dragă mie însămi pentru că-i sunt dragă lui" spune fata din *Călin (File din poveste).*

De aceea dublul eminescian este în toate cazurile unul de complementaritate şi nu de opoziţie, de perspectivism menit să dezvăluie şi mai adevărat esenţele infinite. Să ne oprim şi la discutata opoziţie *înger* şi *demon,* care apare destul de frecvent la poet. Nu ne gîndim la poema tinereţii *înger şi Demon,* unde şi aici antiteza se rezolvă în final tot într-o sinteză, ci la înfăţişările lui Hyperion pe care le-am apropia de cele ale eroului basmului românesc. Făt Frumos din lacrimă, de exemplu, se înfruntă o dată cu mama pădurii ori baba ce ţinea herghelia magică, ceea ce inseamnă lupta binelui împotriva răului, demonicului, pentru că „baba, pînă ce cîntă cucoşul... suge inimile celor ce mor, ori

39 A. Guillermou, *op. cit., p.* 277.

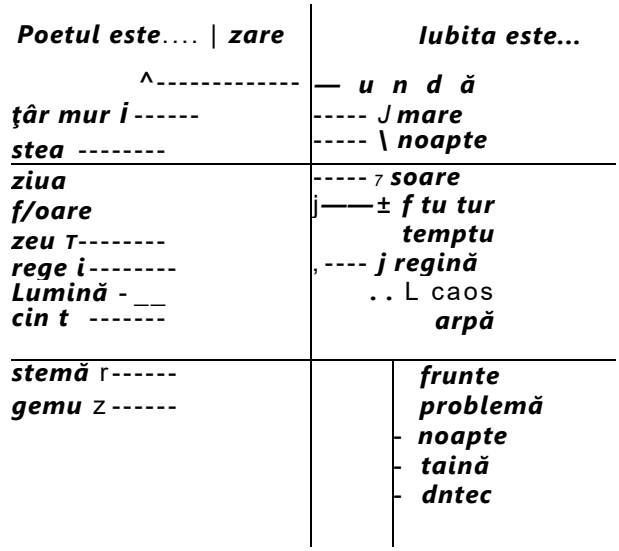
39 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la începuturi pină in prezent,* Ed. Minerva. 1982, p. 4.

pustieşte sufletele celor nenorociţi". Dar a doua oară Făt Frumos se luptă şi cu Genarul, care „era creştin şi puterea lui nu era în duhurile întunericului, ci în Dumnezeu". De asemenea Genarul nici nu-l va pedepsi pe răpitorul fiicei sale decît în ultimă instanţă, mulţumindu-se doar a-şi lua fata înapoi. Iată cum se complică lucrurile, evident, esenţial etic, dar şi estetic, făcînd din Făt Frumos o plămădire uşor contradictorie. Aflat majoritar sub zodia binelui şi frumosului, el se realizează şi prin- tr-un rău făcut cuiva. Basmul nu ne spune nici că fata Genarului ar fi fost răpită de acesta şi adoptată împotriva voinţei altora, aşa cum am fi tentaţi să interpretăm din virtutea unor stereotipii ale basmului românesc în genere. Situaţia e ambiguă şi accentuează prin această topire de bine şi rău, frumos şi urît în structura aceleiaşi personalităţi, ten- sionalităţile estetice ale eroului eminescian.

La fel de complementare în profunzimi sînt şi *cuplurile* poeziei sale, deşi aparent sînt în opoziţie şi aceasta încă de la poema O *călărire în zori,* unde îndrăgostitul se regăseşte totdeauna în elemente de simbioză cu cele ale femeii iubite :

„De-ai fi, dragă, zefir dulce...
Aş fi frunză, aş fi floare...
...De-ai fi noapte — aş fi lumină Blindă,
lină,
Te-aş cuprinde c-un suspin" etc.

Deosebit de interesantă rămîne din acest punct de vedere poezia *Replici.* Să încercăm o reprezentare grafică, pentru că linia care uneşte „replicile" este în evoluţia ei capricioasă foarte sugestivă.



Observăm din reprezentarea propusă, în afara unei evidente complementarităţi a elementelor, şi jocul neprevăzut al direcţionării sensurilor, cu păşiri, alternări capricioase, toate menite a accentua şi mai evident profunda lor comuniune. Nu întîmplător, tot de aceea, apare cu suficientă frecvenţă imaginea unirii elementelor prin *nunta* lor : Cîteva exemplificări din multele ce se pot da :

De-ai fi noapte-aţ fi lumină Blindă, lină,
Te-aş cuprinde c-un suspin ;
Şi in nunta de iubire In unire
Naşte-am zorii de rubin"

(O călărire în zori)

sau

„Şi se sting ca două stele Care-
n nuntă, uşurele Se cunun
căzînde jos"

(Misterele nopţii)

sau

„Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă
Lumina de-ntuneric şi marmura de daltă"

(Nu mă înţelegi)

Şi aşa mai departe.

Nunta nu închide un ciclu la Eminescu. Ea este echivalentă prin deschiderea accepţiunii cu *logodna,* cam în felul în care scria şi T. Arghezi :

„Logodnică de-apururi, soţie niciodată"...

lată sensurile deschise, perfectibile, într-o continuă aspiraţie către reciprocitate şi ideal din :

„Suntem tot mai departe deolaltă amindoi“

(De cîte ori iubito)

sau

„In veci il voi iubi şi-n veci Va
rămînea departe"

(Luceafărul).

O altă susţinere filozofică a coincidenţei contrariilor o aflăm în însuşi modul în care Eminescu îl gîndeşte pe Demiurgos. Cine este în fond acest personaj căruia Hyperion i se adresează prin „părinte", „doamne". Doar din filozofia acestuia lucrurile nu ne lămuresc suficient, de aceea am simţit nevoia să apelăm şi la alte cîteva scrieri, in gîndirea gnostică el este un intermediar obligatoriu între creatorul suprem, dumnezeirea, şi lumea materială, ori conform tradiţiei gnosticismului valentinian, între Satan şi
Dumnezeu. Nu întîmplător, de aceea, singura lui putere ce şi-o recunoaşte şi o oferă este înţelepciunea, un fel de Logos platonician pe linia ideii hegeliene :

Cere-mi cuvlntul meu de-ntii Să-
ţi dau Înţelepciune ?“

Prezenţa lui devine indispensabilă ocrotindu-l pe Hyperion de orice compromitere posibilă pentru neştiinţa sa, ori chiar pe

Dumnezeu pentru o creaţie care se dovedeşte insuficientă, imperfectă, chiar şi în materializările ei de excepţie. A. Guillermou crede că Eminescu l-a conceput pe „bătrînul Demiurgos" într-o variantă din *împărat şi proletar* "ca fiind identic cu realitatea însăşi a universului. Sub pana sa, „lumea'[1] şi „Demiurgos" sînt echivalente" [40]. Ideea eminesciană din poema citată

> *„In orice om o lume işi face incercarea,*
> *Bâtrinul Demiurgos se opinteşte in van"*

este aproape asemănător formulată în altă variantă : *„Şi spiritu-*

> *Universului* se *opinteşte-n van"*

Este clar deci că Eminescu îl gîndeşte pe acesta ca pe un ce aflat distribuit în toate elementele universului, realizîndu-i totodată coerenţa. Ideea este şi mai clar formulată în eseul filozofic neterminat Ar- *chaeus,* unde acelaşi spirit universal contribuie ca nici un obiect să nu fie izolat în natură şi tot datorită lui fiinţele renasc mereu, îmbogăţite sau diminuate, pe ideea corespunderilor, lată de ce, dacă în balada populară *Soarele şi Luna* cei doi se caută continuu, neîntîlnindu-se, în *Călin* ei sînt prezenţi împreună la nunta elementelor :

> *„Socrul roagă-n capul mesei să poftească să se pună Nunul mare, mindrul soare şi pe nună, mindra lună".*

Aceasta fiind concepţia eminesciană, înseamnă că

40 A. Guillermou, *op. cit.*

Demiurgul se afla atît în fiinţele pămînteşti, cît şi în lucrurile cosmice, inclusiv în Hyperion, motiv pentru care acesta îl şi recunoaşte ca „părinte". Structurat pe ideea de coerenţă, unitate în varietate, dar şi de *ordine,* înţelegem de ce nu poate da el glas rugăminţilor Luceafărului. Dacă ar fi răspuns afirmativ, ar fi însemnat sâ contrazică propria alcătuire de esenţa a lumii, Universului.

Motivaţia coincidenţei contrariilor se află, aşadar, atît în logica *adevărului* cît şi a *verosimilului.* Spune Eminescu : „Căci sensualismul, empiric fiind, nu e fals, ci numai unilateral, ca şi materialismul, şi întrucît aceste sisteme sînt adevărate, ele nu se exclud într-o minte încăpătoare, căci adevăr pe adevăr nu exclude'[1] [13]. Acceptarea coincidenţei contrariilor nu presupune şi renunţarea la o opţiune pentru un termen sau altul. „Moartea ia creştini e un schelet, la cei antici e un geniu cu făclia întoarsă. Adevărată e şi o imaginaţie şi cealaltă, dar cea din urmă face o impresie senina[11] [u].

Estetic, din coincidenţa contrariilor decurge *armonia*, principiu fundamental al gîndiriî lirice eminesciene. Iată de ce în capul unui artist ce e „ca o sala luminată" vin fel de fel de idei, reci şi indiferente între însele, dar aici, „în lumina cea mai vie ele-şi găsesc pe cele ce s-asamăn, pe cele ce le contrariază... Şi cum ies ele din această sală iluminată ?... Multe întîi inamice ies înfrăţite ; toate cu- noscîndu-se, toate ştiind clar în ce relaţiune stau sau pot sta — şi astfel, se comunică şi auditorului şi el se simte în faţa unei lumi armonice, care-l atrage" [15].

Tot de aceea, chiar dacă Eminescu scria undeva că „antitezele sunt viaţă", teza şi antiteza funcţionează nu prin ele însele, ci prin sinteza ce le rezolvă, ori cum spune el însuşi „să se afle totuşi un al treilea, să îmbine două lucruri contradictorii" [16]. Aşa se întîmpla şi la Schiller care opunînd doua vaJori diferite, moralul şi plăcutul, le rezolva în sinteza instinctului, „care ca atare cautâ numai plăcutul, nu e îndreptat împotriva moralităţii şi nu cunoaşte regula morala, totuşi alege moralul".

La fel, discutînd jocul actorilor, de exemplu, M. Eminescu, subtitlul cronicar dramatic, recomandă totdeauna renunţarea la ipostazieri de contrast evident, neverosimil, în compoziţia unui rol sau altul. „O fizionomie prea marcata, care indica o expresie prea specifica spirituala nu-i e favorabila actorului". Astfel el nu mai poate evolua firesc şi nuanţat către exteriorizări de stări sufleteşti

13 M. Eminescu, *Despre cultura şi arta, ed. cit,* p. 98,

14, 15, 16, *idem,* pp, 193, 41 şi 290.

adevărate. „Fizionomia mobilă" este, de aceea, „favoarea cea mai însemnată, ce-i poate acorda natura unui actor viitor în privinţa structurei feţei" [41].

Spuneam la începutul acestor rînduri că încercăm definirea mai mult prin exemplificări a unui concept care este mai întîi eminescian, românesc şi mai apoi romantic, într-o oarecare măsură. De altfel, concilierea, *echilibrul* între ant/teze, defineşte pe lîngă altele însăşi literatura română după Constantin Ciopraga [1S], dar ea este şi verificarea oricărei gîndiri poetice autentice, pentru care importante nu sînt atît componentele unui univers (în genere limitat), cît forţa aceea tăinuită, subterană, puternică, capabilă să le ordoneze în cele mai neprevăzute constelaţii şi pe care
o numim *tensionalitate estetică.*

41 *idem,* p. 179.

PERSONALITATE ŞI CURENT

Că M. Eminescu este un scriitor romantic, cel mai reprezentativ al romantismului românesc, „ultimul mare romantic european" etc. au devenit adevăruri ce nici nu mai trebuie demonstrate pentru cei mai mulţi, chiar şi dintre specialişti. Şi totuşi, definirea locului unui scriitor într-o literatură, şi încă de excepţie, cum a fost M. Eminescu, nu este o întreprindere chiar aşa de comodă, nicicum categorică, chiar dacă poetul însuşi declară indubitativ, la un moment dat :

„Eu *rămin ce-am fost : romantic"*
(Eu nu cred nici în lehova)

Chestiunea aceasta comportă un aspect mai general şi unul particular. Mai întîi trebuie să fim consecvenţi cu propriile noastre cîştiguri de interpretare a fenomenului literar şi aşa deosebit de complex motivat şi manifestat. Curentul literar are, se ştie, un pronunţat caracter istoric. El are un început şi un sfîrşit. Succesiunea curentelor în evoluţia literară, faptul că s-au dezvoltat printr-o continuitate marcată de consecvente replici polemice, a determinat istoria literară modernă să adopte curentul literar drept criteriu mai eficient de periodizare. După *secol, generaţie, personalitate, curentul* pare să întrunească mai multe atribute proprii prezentării în perspectivă a faptelor literare : sînt relativ unitare, coerente, se manifestă de regulă şi în alte domenii decît cel literar, avînd un pronunţat caracter suprastructural, etc.

La fel de falsă este şi încadrarea marilor scriitori într-o epocă. Să reamintim că Ibrăileanu vorbea despre „Epoca Eminescu" sau „Conachi" şi considera că, din perspectiva scriitorilor citaţi, reuşea să prezinte întreaga mişcare literară a timpului, ceea ce nu putea să fie adevărat.

Şi totuşi nici curentul nu este în sine un criteriu chiar aşa de eficient, propriu realizării adevăratei perspective în manifestarea fenomenului literar. Cîşti- gurile dar şi insuccesele literaturii comparate au dovedit-o. Mai întîi, pentru simplul motiv că receptarea marilor scriitori este continuă, adaptîndu-se sensibilităţilor tuturor epocilor, pe cînd curentul literar, cum spuneam, se manifestă strict determinat şi istoric.

în al doilea rînd, marii scriitori nu *ilustrează* curentele în totalitatea lor. Cei care o fac sînt ceilalţi scriitori, cei care dispar odată cu curentul şi-şi revendică doar o importanţă literară din perspectivă istorică. Mai mult : marii scriitori *generează* curentele. Este nu numai cazul „curentelor de autori", emines- cianismul, tolstoismul, etc., ci şi al marilor curente culturale ; Renaştere, Baroc, Clasicism, Romantism etc.

Analizînd în *Prefaţa* la *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* relaţia dintre personalitate şi curent, G. Călinescu, de exemplu, nu crede în vreun „spirit al vremii" care l-ar fi înrîurit pe scriitor, vizibil la unii autori minori şi care să se definitiveze apoi în opera geniilor. Luînd ca argument curentul romantic, criticul se întreabă : „Dar, în fond, există oare

un romantism al vieţii publice şi al literaturii mărunte din care s-ar fi inspirat marii romantici ?". Şi răspunsul este categoric : „Fără prejudecăţi ne vom încredinţa că nu există. Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi fireşte s-a generalizat prin imitaţie." De aceea, romantismul românesc este pentru Călinescu sinonim cu emines- cianismul. în acest sens, spune acesta, oricît s-ar studia „poezia mediocra şi spiritul public din România pînă la 1871... nu vom gâsi nici urma de emines- cianism. Eminescianismul este un produs al iui Emi- nescu". [1] Am vrea sâ repunem în discuţie afirmaţia.

Ştim câ despre relaţiile poeziei eminesciene cu cea a înaintaşilor s-a scris suficient, secâtuindu-se aproape toate izvoarele. Dar cercetările au privit mai ales elementele ce ţin de aşa zisul conţinut : teme, imagini etc., elemente exterioare, pentru câ aparţineau şi unei anumite mode romantice. Mai puţin s-a avut Insă în vedere o calitate fundamentala a poeziei eminesciene şi anume armonia, muzicalitatea atît de specifică şi ale cărei prime acorduri le-am descifrat (ilustrativ aici) la cîţiva înaintaşi, C. Conachi şi C. Negri.

Iată o asemenea fulguire eminesciană la primul poet citat, în cunoscuta-i Pe *năsâlie :*

„Ah, te-ai dus dulce lumina..."

Mai multe sînt la C. Negri. în 1842 acesta scrie o poezie numită *Tînăro copila,* care prefigurează muzicalităţi şi atmosferă din Sara pe *deal :*

„Cînd în noaptea-ntunecată Se
iveşte alba lună,
Iar în valea depărtată Dulce
buciumul răsună.

Dup-a zilei ostenele,
Atunci cînd natura-n pace,
Odihnind muncele grele,
In muta tăcere zace,

Grabnic şi cu pas uşor Se
porneşte feţişoara,
Iar de gînduri şi de dor I se bate
inimioara"...

Desigur, sînt doar vagi arpegii şi am fi şi mai aproape de expresie dacă am proceda cu poezia lui C. Negri cum însuşi Eminescu făcea de multe ori cu ale lui, şi anume trecîndu-le dintr-o măsură ritmică în alta. Atunci lectura ar fi :

„Cînd în noaptea-ntunecată se iveşte alba lună"... etc.

Tot aşa poezia *Stelele* (1848) :

„Parc-o văd... dar, nălucire !
Printre nori zburînd uşor,
Cu dulci ochi, dulce zimbire Şi
cu glas uimit de dor"

aminteşte de *Floare albastră :*

„Inc-o gură — şi dispare...
Ca un stilp eu stam în lună !
Ce frumoasă, ce nebună E
albastra-mi, dulce floare /"

E aici Eminescu pentru că este şi V. Alecsandri. Oricum, existenţa unui preeminescianism nu trebuie nici refuzată, nici supraapreciată. Eminescu n-a fost nici *din* această perspectivă un meteor, cum credeau G. Ibrăileanu sau G. Călinescu. El a continuat şi consumat prin muncă şi talent o tradiţie autohtonă, a înnobilat-o şi a deschis prin opera sa calea poeziei moderne româneşti.[2] După cum înainte de a fi fost posibil spiritul critic maiorescian a trebuit să existe îndemnul lui Eliade, tot aşa, înainte de a fi fost posibilă poezia lui M. Eminescu, a trebuit să se consume cea a lui C. Negri şi ceilalţi.

Eminescu a existat deci înainte de Eminescu. De fapt, chiar G. Călinescu care punea atît de răspicat problema raportului dintre creator şi curent, nuanţează *Io* un moment dat. Putem formula concepte ca „romantism", „eminescianism" etc., spune criticul, dar numai operînd cu ele valoric. Tot Călinescu află fraze „carageliene" la Stolnicul Cantacuzino etc.

Revenind la afirmaţia iniţială, cred că trebuie să vorbim doar despre *romantismul lui Eminescu, naturalismul lui E. Zola* şi aşa mai departe, şi nu despre *romanticul Eminescu, naturalistul E. Zo la,* etc. Nu este aici un simplu joc de cuvinte, ci este numită o realitate de care trebuie să ţinem seama tot mai insistent, pentru că, lărgind demonstraţia, putem intr-adevăr să-i numim pe Baudelaire un scriitor simbolist, cum îl tratează majoritatea istoriilor literare, ori pe H. de Balzac, realist ? ! Şi întrebarea ar

2 Vezi Al. Bojin, *Eminescu şi lirica românească,* Buc., 1979.

putea fi formulată cu aceeaşi îndreptăţire pentru toţi marii creatori.

Să considerăm lucrurile şi din ceea ce priveşte *manifestarea polemică a curentelor,* cea care a dat şi iluzia continuităţii fenomenului literar prin curent. Se afirmă de regulă în estetica acestora că Clasicismul se formulează în replică cu Barocul, Romantismul cu Clasicismul şi aşa mai departe. Dar Romantismul nu-i atacă pe Corneille şi Racine, pentru că nu ei au ilustrat „Poetica" lui Boileau, ci aşa zişii „neoclasicişti" tîrzii ai secolului al XVIII-lea. împotriva acestora s-au ridicat polemic romanticii. Apoi, o replică dată peste două veacuri de literatură nici n-ar fi fost verosimilă.

Să nu uităm că apropiindu-ne tot mai mult de epoca modernă (şi contemporană), curentele nu-şi manifestă individualitatea şi întinderea cu care ne obişnuisem.

în situaţiile citate mai sus (romantismul lui Eminescu) nu vorbim de romantism, să zicem, *curent,* ci despre acel general uman care se află deasupra curentelor ca *stare de spirit romantică* care are intr-adevăr continuitatea şi permanenţa artei şi literaturii şi care în planul artistic marchează un anumit *stil de cultură.* în acest sens putem vorbi despre romantismul eroilor lui Balzac ori poeziei lui Sapho, despre simbolismul lui Dante Alighieri, etc., etc.

Din perspectiva celor spuse mai înainte se ştie că M. Eminescu este un scriitor romantic de structură, deasupra epocii şi curentului.

Chestiunea curentelor mai comportă un aspect, !a fel de important prin evoluţia fenomenului li- teror naţional românesc (dar şi al celorlalte literaturi sud-est europene). In dezvoltarea lor, aceste literaturi n-au urmat drumul apusului. Chiar curentele şi-ou avut individualitatea lor de manifestare, specificul lor. Nu vrem să dezvoltăm aici ideea aceasta. Ea este foarte cunoscută şi totuşi se face prea uşor abstracţie de ea deseori.

întreaga teorie sincronistă şi-a avut cîştigurile ei, dar şi neajunsurile ei. Să reamintim doar ce a însemnat sincronizarea romantismului românesc cu cel european în virtutea căreia se mai fac încă afirmaţii deformatoare, lată una foarte recentă crescută dintr-un astfel de exces : *„Aflindu-se într-o fază întîrzia- tă* a revoluţiei burgheze şi a afirmării naţionale, societatea şi cultura rusă, polonă, maghiară, română"... etc. Tot aşa s-a numit M. Eminescu *„ultimul* romantic european" apoi, *„ultimul mare* romantic european" de parcă acest fapt ar avea vre-o importanţă literară (ca şi teoria literară a protocronismului).

Credem, de aceea, că trebuie să reafirmăm cu convingere

rolul, importanţa marilor scriitori în evoluţia literară *deopotrivă* cu a celorlalţi care dau continuitatea şi construiesc curentele. Problema are şi o importantă finalitate practică. O viitoare istorie literară (comparată sau naţională) ar trebui să îmbine cîştigurile de pînă acum şi sâ prezinte deopotrivă, *individual,* marii scriitori, apoi pe cei care, cum spuneam, constituie curentele, ambele coordonate reunite într-un generic mai cuprinzător care ar putea fi chiar *epoca, perioada* etc.

In *epoca romantică* (ori perioada) vom distinge, aşadar, *curentul romantic* şi *personalităţi* ca V. Hugo, M. Eminescu, Leopardi, etc. Este credem, un punct de vedere asupra căruia ar trebui să medităm, pentru că nici în receptarea, înţelegerea fenomenului artistic, uniformizarea înglobatoare nu stimulează ; dimpotrivă.

Şi încă o idee în sprijinul poziţiei noastre. Pe fondul barbar, romantic, vizibil mai ales în postume, se află însemnele „sigiliului roman", raţiunea, echilibrul acestuia, poezia lui M. Eminescu fiind astfel expresia cea mai fidel reprezentativă a însuşi specificului nostru etnogenetic, ca naţiune. De aceea, poate, undeva, M. Eliade credea în vocaţia universalistă şi de perspectivă a literaturii române, necircumscrisă ea însăşi unor contextualităţi, ne-localistă, altfel spus.

RECONSIDERAREA EPIGONISMULUI

Spunea cineva (Giorgio Mangavelli) că dacă ar exista în literatură numai capodopere, peisajui ei ar fi o pădure virgină cutreierată de dinosauri. Dar aşa, existînd şi autori minori, epigoni etc., acest peisaj se umanizează, devine agreabil, şi avea perfectă dreptate.

Desigur, despre opera acestor „minori", trecuţi de regulă în istoriile literare la „şi alţii" s-au spus şi lucruri bune, dar mai mult s-au ignorat din necomsi- deraţie. De cele mai multe ori ei sînt invocaţi cu efect de contrast pentru a pune mai bine în evidenţă opera „majorilor", conturîndu-se astfel o suită întrecgă de dihotomii.

Din punct de vedere al gradului de codificare, acesta este mult diminuat la minori faţă de capodoperă, dovadă stingerea lor treptată în timp şi spaţiu. Timpul acţionează cert împotriva minorilor : cu cît se îndepărtează de momentul creaţiei, cu atît sensurile operelor lor se sting. Distanţierii acesteia în timp îi

corespunde una în spaţiu. Demonstraţia o făcea M. Corti în *Principiile comunicării literare,* referindu-se la încîntătoarele versuri ale unei poetese din China veacului IV—V e.n., versuri adresate războinicului ei soţ. Oricît de bun cunoscător al limbii chineze ar fi cineva, acesta ar înţelege doar cîte ceva din textul poetic, — scăpîndu-i mesajul subtil al acestuia, „în- trucît el nu posedă convenţiile şi codificările în baza cărora să le citească".

Conştiinţa valorii *majorilor* în opoziţie cu *minorii* este afirmată cu pregnanţă încă din secolul al XVII- lea. Corneille, de exemplu, era convins că numai acele chinuri umane care ating pe oamenii mari, impresionează, numind prin aceasta nu numai diji punct de vedere al eroului, stilului operei, ci în genere, importanţa majorilor pentru fenomenul literar. Nu are însă sens să dezvoltăm aici această idee atît de bătătorită. Intenţia noastră este alta, aceea *de a reconsidera şi importanţa majoră...* a „minorilor" pentru realitatea artistică şi aceasta făcută din interiorul ei, adică din perspectiva teoriei creativităţii, în primul rînd.

Este general recunoscut în teoria contemporană a creativităţii, corelarea ei de ideea de *originalitate.* Adevărul este aproape axiomatic. Opera este interpretată din punct de vedere al elementelor care au premers-o, dar cu accent mai ales pe ceea ce aduce ea nou, incluzînd-o astfel într-o serie. Definirea originalităţii necesare se face .aşadar, printr-o raportare implicită (ori explicită) la tradiţie. Topind o experienţă anterioară, toate operele, mari sau mici, şi-au formulat într-o măsură sau alta, personalitatea. „Nici un alt autor nu s-a simţit inferior sau lipsit de originalitate pentru că s-a folosit, a adoptat şi modificat teme şi imagini moştenite prin tradiţie şi consacrate de antichitate", scriau Wellek şi Warren în cunoscuta lor *Teorie a literaturii.*

Faţă de aceasta se defineşte şi seria polar antagonică, valoare artistică *(originalitate)* şi *(epigonism).* Ideea *unicităţii* operei de artă nu este nouă ca teorie şi a cunoscut momente de absolutism, începînd cu romantismul (B. Croce). De regulă se confundă şi terminologic *unicitatea* cu *individualitatea.* Teza unicităţii, spune că, din punct de vedere al informaţiei estetice, nici o operă de artă nu este strict originală, aceasta presupunînd o redundanţă apropiată de zero. Capodopera nu este total originală, după cum opera de rînd - total neoriginală. Avea dreptate de aceea FI. I. Bociort să afirme că „teoria originalităţii absolute în artă este un factor de regres" *(Teoria progresului literar-artistic,* 1975).

Aceasta nu înseamnă însă acceptarea imitaţiei în artă, dimpotrivă, dar trebuie să recunoaştem mai deschis că o istorie a artei, literaturii, fără epigonism *nu* există. Originalitatea adevărată, cum mai spuneam, este un act de integrare artistică, dtfel înseamnă subcultură, pentru că a fi total original înseamnă a te compara cu cineva şi a năzui să-i depăşeşti. Brâncuşi s-a afirmat original, după ce s-a comparat cu Rodin.

Tot astfel procedează şi Eminescu în cunoscuta sa poemă

Epigonii, comparîndu-se cu înaintaşii şi integrîndu-se pentru momentul respectiv, epigoniilor. Acel „iară noi, noi epigonii" nu este o exprimare de *complezenţă ori modestie,* ci porneşte, sîntem convinşi, şi dintr-o exactă intuiţie de către poet a valorii epigonismului, a sensurilor lui pozitive. Eminescu se consideră epigon în accepţia etimonului grecesc care însemna „urmaş, descendent" şi atît, precum elenii numiseră pe fiii celor şapte comandanţi din Ar- gos, care participaseră la prima expediţie împotriva îhebei. Deci, nimic peiorativ în această folosinţă istorică şi etimologică a termenului. Cuvîntul pătrunde şi circulă cu acest înţeles în mai toate limbile moderne. Să nu uităm că înaintaşii invocaţi de poet sînt demni toţi, din punctul său de vedere, chiar numai şi pentru faptul c-au scris „o limbă ca un fagure de miere".

Referindu-ne mai concret la *curentul eminescian* sau *eminescianism,* observăm că el se manifestă cam între 1390 şi 1900 în cele mai diverse modalităţi : evocări frecvente cu diferite prilejuri, mai ales a biografiei triste a marelui poet, pelerinaje la locurile ce-şi leagă numele de el, apariţia de numeroase reviste ce numai prin titlu şi aminteau de personalitatea şi opera sa : *Eminescu,* Bucureşti, 1896, *Floarea- albastrâ.* Bucureşti, 1898, *Luceafărul,* Galaţi, 1897 etc.

Dar chiar în epocă, epigoni eminescieni ca Al. Via- huţă, apoi Delavrancea, după ce proclamaseră suveranitatea absolută a lui Eminescu, militează activ pentru lichidarea epigonismului. într-o celebră conferinţă ţinută în 1892 la Ateneu şi intitulată semnificativ *Curentul Eminescu,* Viahuţă spunea : Gte un tînăr „a citit curînd pe Eminescu, i-au rămas în cap frînturi de fraze, o familie de cuvinte care exprimă tristeţea, deşertul vieţii şi dezgustul de lume — tînă- rul poet, în mod conştient va broda cu aceste cuvinte un şir de versuri, în care neapărat se va piînge de dureri străine de inima lui, de suferinţe de la cari el şi-a luat, şi nici nu se putea să ia, decît veşmin- tul, vorbele".

Şi aşa se face că eminescianismul, în general epi- gonismul, ajunge cenuşăreasa istoriei literare şi de atunci mai toate dicţionarele limbii noastre îi încep descrierea cu sensul peiorativ. Se omit însă prirs aceasta cîteva mari adevăruri.

Din *stiluri individuale,* acestea (eminescianismul, beylisrnul şi celelalte) devin *stiluri de cultură* peste care istoria culturii şi a artei nu are dreptul să treacă, nici să le interpreteze strict negativ.

Aceste fenomene sînt într-adevăr manifestări de sfîrşit de epocă. Esenţial epigonismul nu mai creează rezonanţe noi, ci le

perpetuează pînă la epuizare pe cele exprimate care se răsfrîng, cum observa şi Viahuţă, la nivelele exterioare ale operei : tematică, rime specifice etc. Dar chiar aşa, epigonismul *contribuie la uşurarea descifrării* unui mesaj artistic tocmai prin imitaţie. într-o oarecare măsură epigonii devin *decodificatori* şi popularizatori ce favorizează mai repedea receptare a valorii maeştrilor. Cam la fel, dar în altă manieră procedează şi parodiştii ori peştişorii. Numai aşa s-a putut evidenţia prompt puterea specificităţii tuturor marilor creatori, atît la nivel naţional cît şi universal, de putem vorbi astăzi, să zicem, despre engleza lui Shakespeare, despre franceza lui Malherbe, toscana lui Dante ori româna lui Eminescu.

Epigonii formează apoi, şcolile, curentele literare şi artistice, contribuind astfel la sudarea momentelor ilustrate de personalităţi de excepţie. *Ei sînt liantul necesar* oricărei evoluţii istorice acumulatoare de valori. Observarea lor atentă dovedeşte că n-au existat în fond disensiuni între generaţii, că elementul de continuitate este mai puternic decît cel de disoluţie.

Implicarea profundă a epigonismului este generată şi de-o condiţionare mai complexă, multiplă, ce-l şi manifestă la toate nivelele suprastructuralului, contribuind astfel la definirea a ceea ce filozofia culturii numeşte prin *stilul epocii.*

Epigonismul constituie şi *necesarul redundant* al oricărei creaţii ca proces. Se configurează astfel, alături de alte elemente, în aşchiile ce cad de sub dalta sculptorului pentru a realiza corpul desăvîrşit al statuii. Şi atunci, ne întrebăm şi noi : ce este mai important într-o creaţie, materialul care cade, ori cel care rămîne şi pe care-l numim operă, originalitate artistică ? !

Epuizînd un model, apoi, epigonii arată că după marii scriitori nu se mai poate scrie ca ei, aspect singular care a fost pînă acum speculat dar nu şi interpretat. Aceasta vrea să spună că *după Eminescu nu se mai putea scrie ca Eminescu.* „Originalitatea" lor constă tocmai în epuizarea unei originalităţi, devenite prin ei modele, locuri comune, topoi.

Epocile de criză, de declin, sînt numai dintr-un anumit punct de vedere astfel, pentru că din altul, la fel de important, ele sînt acelea care *plămădesc* fermentul saltului *calitativ următor* prin acumulările cantitative realizate de epigoni.

in cadrul funcţionării *unui gen literar,* apoi, cei care tind să realizeze stabilitatea genului, împiedi- cînd astfel transformările brusce din interiorul acestuia, sînt tot minorii. De observat că, din acest punct de vedere, chiar operele mari, capodoperele, se integrează matricei stabilizate astfel a genului. Poate că, de asemenea, ar trebui ca teoria literară să definească mai insistent şi curentele de autori despre care vorbeam mai înainte, acordîndu-le importanţa cuvenită în istoria literaturii naţionale.

Din toate aceste considerente interpretăm epigo- nismul nu opus, ci *complementar creaţiei,* reconside- rabil din multe puncte de vedere. Poate ar mai trebui să adăugăm, nu neimportant, că sînt de făcut diferenţieri chiar în cadrul categoriei minorilor şi a raportului acestora cu majorii : unii dintre ei oferă *surprize de revalorizare* în timp şi faptul se poate întîmpla chiar cu cei mai puţiin' cunoscuţi ori, dimpotrivă : majorii de azi au devenit foarte repede, ulterior, minori. Apoi chiar în cadrul categoriei minorilor *est mo dus in rebus.* Şi aşa mai departe.

Am vrea să observăm în acest final şi dezbaterile polemice, pătimaşe deseori, dintotdeauna, referitoare la valoarea unor opere, autori, pe tendinţa situării lor cît mai sus pe scara axiologicului artistic.

Explicabilă şi lăudabilă dintr-un punct de vedere, este inoportună dintr-un altul, pentru că, aşa cum am văzut, dacă ar exista în literatură numai capodopere, peisajul ei ar fi o pădure virgină cutreierată de dinosauri... ori un asemenea peisaj, din fericire, nu există.

PRERENASCENT1SM BAROC ?

Romantismul lui Eminescu nu este aşadar unui de curent, sau nu numai unul de curent, ci de structură, de *permanenţă umană,* cum disocia altă dată Al. Philippide. in cazul poetului nostru naţional *predispoziţiile* romantice, care din punct de vedere al filozofiei culturii pot fi şi ale Renaşterii şi ale Barocului, devin *realizări* romantice. De aceea, romantismul renascentiştilor şi renascentismul romanticilor devin noţiuni perfect convertibile tipologic.

Că Eminescu nu este totuşi un poet romantic, cum spuneam mai înainte, o dovedesc şi cîteva posibile apropieri (de demonstraţie doar, ele putîndu-se amplifica) de certe şi sugestive afinităţi între opera sa şi, să zicem, cea a lui Dante Alighieri ca

renascentist şi Dimitrie Cantemir ca apogeu al Barocului european. Această dublă raportare la doi scriitori de epoci diferite nu trebuie să surprindă. Prerenaş- terea se leagă de Baroc nu numai prin acel comun romantism, ci şi prin faptul că ambele sînt curante de tranziţie, de criză între epoci diferite. Prerenaşte- rea, cum bine se ştie, face trecerea de la Ev mediu la Renaştere, Barocul de la Renaştere la Clasicism.

Există aşadar la Eminescu un romantism structural, intrinsec, de esenţă şi nu de curent pentru că se raportează în prelungirile sale atît în urmă, la cei doi scriitori citaţi ori la înaintaşii din *Epigonii,* cît şi în viitor, la poezia modernă românească ori universală, aşa cum o demonstrează şi protocroniştii noştri, dar nu numai ei. Este această verificare de *dublu sens* marca tuturor marilor personalităţi crea

toare şi Eminescu se înscrie lor şi astfel, aşa cum încercăm să demonstrăm prin rîndurile ce urmează.

Tangenţele ce se pot stabili între *Eminescu şi Dante sînt,* în ciuda aparenţelor, multiple, începînd cu unele apropieri tematice, versificări în terţine şi ter- minînd cu similitudinea unor concepte estetice, filozofice sau politice, cum ar fi cele referitoare la atributele divinităţii, trinităţii, idealul comun al cezarismului etc. Dintre aceste mai multe, ne oprim limitativ la cîteva, asupra cărora exegeza pare să fi zăbovit mai puţin, dîndu-ne în consecinţă posibilităţi de întregiri şi nuanţări.

intîinirea lui Eminescu cu Dante se face, cum spuneam, pe coordonatele elective de regăsire a marilor spirite ale umanităţii, pe cele ale unor prelungiri ce leagă Renaşterea de Romantism, cum iarăşi spuneam, dar şi prin ceea ce are comun cultura noastră cu celelalte romanice şi în special cu „dolce terra, latina". Manuscrisele poetului nostru dovedesc încercări variate de traducere din scriitori renascentişti, expresie nu a unei facultăţi mimetice, ci a unei foarte mari disponibilităţi de înţelegere stilistică. Tot el schiţează traduceri din Machiavelli cu *II Principe,* din *Boiardo* cu poema comică O*rlando innamorato* ori Ariosto cu *Orlando furioso.* Un propriu *Dodeca- meron* dovedeşte cunoaşterea operei lui Boccaccio şi aşa mai departe [42].

Debutul scriitoricesc stă, nu fără semnificaţii, sub semnul idealului rafaelitist :

„Raiael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,
Sullet îmbăiat de raze şi d-eterne primăveri, le-a văzut şi-
a visat răul..."

sau :

„O, *cum Raiael creat-o pe Madona Dumnezee Cu*
diademă de stele, cu surîsul blînd, vergin“

(Venere şi Madonă)

In paranteză fie spus, spaţiul cultural al afinităţilor eminesciene cu Renaşterea se lărgeşte către cel spaniol cu Cervantes, francez cu Ronsard şi mai ales englez cu Shakespeare [43].

Trecînd ia Dante, obiectul special al interpretărilor noastre,

---

42 Vezi G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* E.P.L., Buc., 1969, I, p. 335-336.

43Pentru amănunte T. Vianu, *Eminescu şi Shakespeare,* în vo!. *Studii de literatură universală şi comparată,* E.D.P., 1963 şi Ai. Duţu, *Shakespeare in România,* Buc., 1964, etc.

începutul receptării sale în cultura noastră datează se pare de pe vremea iui Ştefan cel Mare (1457—1504), care, aducîrid la curtea sa medicii italieni, favoriza şi pătrunderea acestei literaturi.[44] Elanul romantic patruzecioptist se apropie şi cu mai multă fervoare de poetul florentin, prin Eliade, de exemplu, care îi întreţine un adevărat cuit. Chiar *Junimea,* care-şi făcuse din necesitatea afirmării idealului naţional unul din principalele susţineri ale doctrinei mişcării, îl înscrie pe Dante printre marii poeţi ai lumii, demn de transpuneri şi în limba română Se pare că Dante exercită o puternică fascinaţie asupra întregului veac al XiX-lea şi mai încolo, cum dovedeşte cercetarea lui Kurt Wais [45], ce descoperă ecouri danteşti de la Browning la Joyce, de la T. S. El iot la Goethe, de la Balzac la Beckett şi Ezra Pound.

Favorizat de acest context mai generai, Eminescu întîlneşte întîi opera lui Dante în timpul studiilor vie- neze, de bună seamă, prin intermediul unor traduceri germane asupra cărora formulase şi unele opinii critice. Mărturia cea mai frecvent citată, cînd se vrea ilustrarea preţuirii lui Dante de[1] către poetul român, este cea relatată de Mite Kremnitz[46] : după ce o sărută, Eminescu îi cere un voium din *Divina commedie* şi-i citeşte fragmentul Francescăi da Rimini :

„Quando legemmo il disiato riso Esser
baciato da contată amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi bacii tutto tremante" [47]

(I, V, 133-136)

Referirile proprii asupra lui Dante sînt extrem de puţine la Eminescu. Prima evocare poeticâ o face în *Icoană şi privaz* (1870).

„Frumuseţea ta divină, nemaigindită, sfintă Ar li
cerut o arfă puternică, ce-ncintă,
Cu flori stereotipe, cu raze, diamante,

44 V. *Dante în România* de T. Pîrvulescu şi D. D. Panaitescu şi *Dante în literatura română,* in *Studii despre Dante,* E.L.U., Buc., 1963.

45Kurt Wcis, D/e *„Divina Cammedie" als dichterisches Vor- biid im XIX*, *und XX Jahrhundert,* în *Arcadia,* nr, 1, i963, p. 27-47.

46 In I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare,* IV, Junimea, p 39.

47Toote citatele din Dante, *Divina commedie,* traducerea românească Eta Boieriu, E.L.U., Buc., 1965. Cele în italiană, după Dante, *La divina commedie,* Firenze, (1935).

Nu pot să scriu frumuseţea cea vrednică de Dante",

Urmează încă o numire a poetului florentin în cîteva însemnări manuscrise, apoi în *Dicţionarul de rime* şi cam atît. Acest fapt ne diriguieşte din capul locului cercetarea către zonele unor intimităţi mult mai subtile, subteran structurale.

îi apropie mai întîi Interpretarea ce-o dau cîteva concepte estetice fundamentale. Arta, poezia, este şi pentru Dante ca şi pentru Eminescu forma maximei exigenţe de limbaj, idee şi imagine. Polemic amintea Dante în *De vulgari eloquentia* despre cei ce scriu „senza possedere ne sapienza ne ingegno" şi care aleg forma versului, mai mult la întîmpiare[48], cum protesta şi Eminescu :

„£ uşor a scrie versuri Cind nimic
nu ai a spune,
Inşirind cuvinte goale Ce din
coadă au să sune"

(Criticilor mei)

48 V. Dante, De *vulgari elocquentla,* B.U.R, 1965, cap. I, cartea I.

Comentînd apoi raporturile posibile dintre poezie şi proză, romantic, Dante subordona totul poeziei „deoarece prozatorii primesc limba mai ales de la poeţi şi deoarece ceea ce provine de la poeţi este ca un model pentru prozatori şi niciodată viceversa, ceea ce pare să le confere o oarecare superioritate" [49]. înţelegerea aceasta devine intrinsecă şi expresiei eminesciene, seducţia lirică fiind de o aşa intensitate, încît proza capătă cursiv formă lirică în *Cugetările sărmanului Dionis* şi altele.

Accepţii asemănătoare dau şi conceptului de „imagine artistică" cei doi. Estetica literară distinge uneori poeţii şi în funcţie de calitatea acesteia. Pentru T. S. Eliot, de pildă, Dante s-ar remarca printr-o „imaginaţie vizuală", pe cînd Milton, printr-una „auditivă". în sprijinul distincţiei sale, eseistul aduce argumentul alegoriei care pentru un bun poet înseamnă „imagini vizuale"[50]. Observăm totuşi că dacă Dante este mai aproape de alegorie ca formă de aflare în mit a unor idei (filozofice, religioase, estetice etc.), procedeul alegorizant la Eminescu semnifică echivalenţa drumului străbătut de mit de la legendă la metaforă simbolică. în acest stadiu, imaginea devine un mod de expresie, iar nu unul de sensuri. Istoricitatea unei atari evoluţii poate fi verificată chiar şi la nivelul redimensionării propriilor concepţii.

în continuitatea unei tradiţii, deopotrivă platonică şi aristotelică, Dante consideră imaginaţia o facultate intermediară între real şi intelect, simţurile completînd în procesul cunoaşterii, raţiunea. *Orgănd,* latinism folosit în italiană pentru prima dată de Dante de la o*rganum* [51] are înţelesul de „organ al simţirii". Accepţia a definit-o clar Dante în *Convivio,* dar este prezenta, de multe ori, şi în D/v/na *commedie* : „organi del mondo" (P, II, 121), „organi del cor- po" (P, IV, 59) etc.

Sensul cunoaşterii ca funcţie de reconstrucţie a reaiitâţii dintr-o formulare eminesciana ca : „locuitorii acestei lumi, presupunîndu-i dotaţi cu organele noastre, ar pricepe toate celeci absolut în felul şi în proporţiunile în care le pricepeam noi'[1] [11], cuprinde, evident, şi „cunoaşterea poetica". O spune şi în

---

49Idem, p. 54.

50 Apud. R. Wellek, A. Warren, op. *cit.,* p. 247.

51 N. Fragon, *Cu privire la terminologia filozofică in „Convivio",* în *Studii despre Danie, ed. cit.*

51 Din *Sărmanul Dionis.*

Scrisoarea IV :
„Dar organeie-s sfărimate şi-n strigări iregulare
Vechiul cîntcc mai străbate, cum în nopţi izvorul soare".

Romanticii pe baza unităţii filozofiei cu arta încearcă substituirea filozofiei prin artă, aceasta din urmă fiind pentru Novalis „un organ al Absolutului" ce scoate din adîncimîle sufletului uman o lume spirituală pur inteligibilă. Asemănător se exprimase şi M. Eminescu într-o scrisoare către Iacob Negruzzi : „fiecare dintre noi e un organ central, nu-şi asimilează într-un moment toate întîmplările lumii, care-i vin la conştiinţă".

Insuficienţa cunoaşterii prin acest „suflet universal" (Eminescu zice „organ central") se completează imediat şi la Dante ca şi la Eminescu, activ, prin lumea superioară a spiritului ce luminează de sus :

„O *imaginativa, che ne rube*
tolvofta si di iuor, de nom non s'accorge
Perche dintorno suonin mulle tube,
Chi muove te, se'l senso non ti porge ?
Muoveti lume che nel ciel s'informa, per se o
per voler che gin la scorge"

(Pg. XVIi, 13-18)

spune Dante, iar Eminescu :

„Râsai asupra mea, luminâ lina,
Ca-n visul meu ceresc de-odinioarâ

sau

„O, *mica sfîntă, pururea fecioară,*
In noaptea gîndurilor mele vinâ"

(Râsai asupra mea...)

Preponderenţa vizualului, cum am mai observat, cu toate consecinţele lui, devine aşadar cît se poate de evidenta la cei doi poeţi : pentru Dante explicaţiile sînt cunoscute : propria-i concepţie filozofică despre cunoaştere, apoi contextul mai general al epocii ce încuraja mai ales artele ochiului [52]. Plasticitatea expresiei poetice danteşti aproape câ nu mai trebuie demonstrată, *Divina commedie* cuprinzînd şi numeroase referiri la arta picturală a timpului, descrieri ce descind parcă din idilismul lui Giotto sau Botticelli etc.

„Quali si stanno ruminando manşe le capre,
state rapide e properve sovra le cime
avante che sien pranse, tacite a l'ombra,
menire, che'l sol ferve,
Quardaie dai pastor, che'n su la verga
poggiato s'e e *lor poggiato serve"*

(Pg. XXVII, 76-31)

Şî !a Eminescu primordialitatea senzorială este superficial evidentă. Vizualitatea imagisticii eminesciene trebuie însă subordonată esenţei muzicalităţii poetice, armoniilor intime, ce a determinat să se vorbească despre un presimbolism eminescian. Există însă şi unul dantesc, al exotismului şi strălucirii pietrelor preţioase din *Paradis.* Trebuie să distingem însă, credem, ceea ce un Alfred de Vigny numea prin Idee- Simbol, de convertirea simbolistă a metaforei.

---

52 V. Const. Ciopraga, *Portrete şi reflecţii literare,* E.P.L., Buc.
18 V. Zoe Buşulenga-Dumitrescu, *Traiectoria luminii in „Divina commedia",* în *Studii despre Dante, ed. cit*

Orice gîndire poetică presupune o epistemologie pentru a cărei exprimare limbajul devine un sistem de imagini şi simboluri, în cadrul conceptelor gîndi- rii poetice, complexitatea ideii poetice, puternica ei afectivitate, implică polisemantica imaginilor ca năzuinţe umane. în acest sens doar se poate vorbi despre o anumită simbolică a culorii la cei doi poeţi : mistică în general la Dante[13], afectivă, puternic lirică, la Eminescu. în această ordine de idei, amintim un vers dantesc ce ne sugerează un nou argument pentru întregirea mult dezbătutei metafore a „florii albastre". Beatrice, simbolul complex al adoraţiei divine şi terestre, devine pentru Dante :

,,..sel fior ch'io sempre invoco e
mane e sera..."

(P, XXII, 88-89)

„Floarea" îşi pierde consubstanţa fizică trecînd spre irealitatea „fiorului albastru" al lui Lorca, fără să aibă încă gradul derutabilităţii simboliste din asociaţii ca „soarele e negru", „iarbă albastră", „extaz roşu", „somn verde" şi aşa mai departe [53]. în versurile eminesciene îndrăgostitul cîntă, aşadar, refren, *idealul dulce al unei iubiri albastre.*

Gen literar *sui generis,* oricum mai mult epic, *Divina commedie* este impregnată estetic de o tensiune lirică continuu subînţeleasă şi prin subordonarea construcţiei, principiului feminin reprezentat de Beatrice :

„I'mi son un, che quando
Amor mi spira ,noto, e a quel modo
de' e ditta dentro vo signiiicando"

(Pg, XXIV, 52-54)

Trecînd prin şcoala „il dolce stil nuovo" al idealului „la donna angelicata", Dante păstrează consubstanţialitatea extatică :

„lo vaggio beri si come g/â *risplende Nell'*
intelletto tuo l'eterna luce,
Che, vista, sola e sempre amore accende"

(Pg. V, 7-9)

53 J. Cohen, *Nivelul semantic şi predicaţia,* în *Poetica şi stilistică,* Univers, Buc., 1972, p. 343.

Şi romantic „avant la lettre", cum ar spune unii comentatori, Dante mai păstrează încă tulburătoarea convingere a salvării prin iubire :

„L'amor che mouve il sole e l'altre $ielle[e]

(P, XXXIII, 145)

ca şi îndrăgostitul eminescian care

„La picioare-ţi cad şi-ţi caut în ochi negri-adinci ca marea
Şi sărut a tale mine, şi-i întreb de poţi ierta"

(Venere şi Madonă)

Tot iubirea este ceea care poate compensa „greul negrei veşnicii" :

„Reia-mi al nemuririi nimb Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi in schimb O oră de iubire".

(Luceafărul)

înrudirea este posibilă şi în ceea ce priveşte simţirea erotică : şi Dante şi Eminescu sînt, în fond, la fel de neînţeleşi în marea lor pasiune, trăind (mai

evident la Eminescu, subînţeles mai mult ia Dante} psihologia iminentului frustrat :

„e volgeami con voglia riaccesa per
domander la mia dorina di cose di che la
mente mia era sospesa Uno intendea, e
altro mi rispuose"

(P, XXXI, 55-58).

La Eminescu :

„Azi văd din a ta vorbă câ nu mă înţelegi"

(Nu mâ înţelegi)

sau :

„O lume toată-nţelegea-
Tu nu m-ai înţeles" etc.

(Pe lîngâ plopii fârâ soţ...)

Aceeaşi unitate în opoziţie a *iubirii divine cu iubirea tristă* o subînţelegea ca şi Eminescu în *Luceafărul* şi Dante, care în cîntul XXVIII din *Purgatoriu,* compară frumuseţea tinerii care-l vrăjeşte, cu mitica Proserpi- na (fiica lui Jupiter şi a zeiţei Ceres), metaforă denominativă ce se perpetuă pînă în ultimele versete ale canticei, cînd abia din spusele Beatricei vom afla că o cheamă Matilda. Tot astfel, după un freamăt dramatic de 45 de strofe, destinul „prea frumoasei fete", din rude mari împărăteşti", se întîlneşte şi completează cu cel al concretei Cătălina.

Un anume lirism la Dante mai creştea şi din compasiunea exploratorului faţă de chinurile suportate de damnaţi, cînd

„pieta mi giunse, e fui quasi smarrito"

Umanismul şi umanitarismul cald al renascentistului nu-şi mai găseau verificare şi în epoca contradicţiilor veacului al XIX-lea, de aceea Eminescu îmbracă lumea cu propria-i lumină, compesaţie tragică de mare
forţă tensională, echilibrînd, chiar dominînd cuprinderea prin intensitate. Aici se reîntîlneşte iarăşi Eminescu cu Dante, care, la rîndu-i, îşi proiecta intensiv dragostea asupra Beatricei, făcînd-o nimb de iubire, dar şi „lampă divină" de adoraţie.

Intensitatea dorinţei capătă la cei doi poeţi sensul ardorii sacre, evidenţiată şi de frecvenţa cu- vîntului sete.

„per che quantunque quest' arco saetta..."

iar la Eminescu :

„...E *acelaş! cîntec vechi,*
Setea liniştei eterne care-mi sună in urechi"

(Scrisoarea IV)

ori în *Luceafărul,* unde „setea de repaos" a acestuia era în fond setea de iubire. Sau din *Cezara :* „Işi despletise părul pe umerii rotunzi şi pe sînii crescuţi în sete de amor".

fn sfîrşit, „Insula lui Euthanasius" din *Cezara* are ceva din topografia şi atmosfera Paraclisului dantesc : „Pînă şi insectele erau îmblînzite în acest rai. Fluturii curioşi, albaştri, auriţi, roşii îi acoperă păru! lui lung şi negru, încît capu! lui părea presărat cu flori. Aerul acestei insule era plin de sărbători muritoare ale aibiriilor, bondarilor, fluturilor ; iarba îi ajungea pînă la piept, măzărichea punea laţuri înflorite picioarelor... o căldură, un miros voluptos pătrundea raiu!". [54]

Oprindu-ne în continuare la relaţia *Dimitrie Can- îemir-Eminescu,* să ne referim mai întîi !a motivaţia acesteia şi vom poposi în consecinţă, ca şi alţii, la cunoscutul vers din *Epigonii :*

„Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară"...

54 D. Tiutiuca, *Tangenze liriche : Eminescu* e *Dante,* în : *Syhthesis,* V, 1978, Ed. Acad, R.S.R., pp. 264-272.

vers ce a iscat atîtea controverse care, după părerea noastră, nu s-au încheiat încă. Discuţia vrea să lămurească, desigur, la care din Cantemirii cunoscuţi nouă se referea Eminescu. Anghei Demetres- *cu,* unui din obscurii detractori ai poetului nostru, crede că Eminescu se gîndea la *Constantin Cante- mir,* despre care I. Necuice zicea că „mînca bine şi bea bine". Ar fi aceasta pentru poet o gravă confuzie, pentru că-l încurcă pe domnitorul neştiutor de carte cu fiul acestuia, eruditul Dimitrie. Primui care combate o astfel de interpretare a fost Victor Mo- rariu în 1930.

Un al doilea sens dă versului D. Murăraşu [15] ca referindu-se la *Dimitrie* Cantemir care în *„Carie către cetitoriu"* invită lectorul la „trei, spre a sufletului dulce gustare" [55], oferindu-i şi „două păhară", unul al vieţii şi altul a! morţii, pornind de la un citat biblic. Continuînd demonstraţia, G. Călinescu [56] după ce-şi exprimă nedumerirea (planurile din „cuţite şi pahare" ale lui Cantemir sînt mai curioase") crede că poetul are în vedere acelaşi *Divan* al iui Dimitrie. Aceeaşi sugestie cu paharul i-ar fi putut veni poetului şi din fragmentul din cronica lui N. Cos- tin aflat în *Lepturariul* lui A. Pumnul, care vorbeşte despre „paharul de-ntîiu, cînd i-au închinat Dumi- traşcu-vodă" ţarului Petru cel Mare a! Rusiei în timpul vizitei sale la laşi.

Părerea lui G. Călinescu a fost însuşită de mai mulţi cercetători, printre care şi Al. Piru care spune „Eminescu citise într-adevăr *Divanul* şi poate că la el face aluzii în *Epigonii* cînd vorbeşte de Cantemir... Mai ales cuvîntul pahare îndeamnă la această ipoteză, căci în închinare către cititor, Cantemir îşi prezintă cele trei cărţi ale eseului ca pe nişte «mescioare spre *a* sufletului dulce gustare», iar la masă el oferă două pahare... etc." [57] Afirmaţia lui Al. Piru fusese făcută prima dată în 1961 şi este reluată întocmai şi în ediţia „revăzută" din 1970 a cărţii, deşi în monografia C. *Negruzzi* (1965) părea că renunţase la această ipoteză, admiţînd că Eminescu face referire la *Antioh* Cantemir.

Spunînd aceasta, de fapt şi Al. Piru cita o altă părere formulată de Zoe Dumitrescu-Buşulenga în 1962[58] şi întemeiază pe observaţia că *Lepturariul* lui A. Pumnul a fost cartea de căpătîi a lui M. Eminescu în anii săi de formare intelectuală, „carte care l-a

---

55 D. Cantemir, *Divanul,* Ed. Acad., Buc., 1974, p. 113.
56 G. Călinescu, *Opera lui Eminescu, ed. cit.,* I, p. 465.
57 At. Piru, Istoria *literaturii române,* E.D.P., 1970, p. 346.
58 Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *„O ipoteză cu privire la „Epigonii",* în *„Analele* Universităţii Bucureşti", seria ştiinţe sociale, filologice, XI, 1962, p. 561.

învăţat să cunoască şi să iubească producţia poetică a predecesorilor săi, mai mari sau mai mici, iar *Epigonii,* cum bine se ştie, este o adevărată apărare a *Lepturariului,* atacat în 1869 de Observa- *ţiile polemice* ale lui T. Maiorescu. Un alt argument ar fi înseşi afirmaţiile poetului din scrisoarea ce însoţea manuscrisele *Epigonilor* către *„Convorbiri literare"* în care spune că vorbeşte în poemă despre „operele liricilor români tineri. Aceasta ar dovedi criteriul genului avut în vedere de poet, ori singurul liric din familia Cantemireştilor a fost *Antioh,* care este prezent în *Lepturariu* cu o satiră în care regăseşte trei din cele patru cuvinte în discuţie : plan, cuţite şi croeşte. „Iată croirea planurilor din cuţite şi... furculiţe (care credem că au devenit pahare prin- tr-o renaştere cerută desigur de necesităţile prozodice)... Cele două ipoteze anterioare s-au sprijinit pe un singur cuvînt, aceasta din urmă pe trei din cele patru ale mult discutatului stih".

Cercetătorii de mai tîrziu, inclusiv autorii *Dicţionarului limbii poetice* a *lui* Eminescu, îl dau ca autor de referinţă tot numai pe Antioh. într-adevăr în Sa*tira III* Antioh Cantemir vorbeşte despre un oarecare Longin, limbut lăudăros ce făcea pianul unui iaz întinzînd cuţite şi furcuiiţe pe masă. Vorbea mult pentru a-i determina pe ceilalţi să asculte, iar el pro- fitînd de situaţie să poată mînca în voie. Iată textul :

„Dar Longin se pricepea să îţi împuie capul,
Chiar fără veşti... Feciorul lui nevirstnic,
Care-a-nceput az-buche, se *dovedeşte harnic.*
Din buzunar degrabă dă la iveală planul Pe care-l
pregătise şi-apoi sub nas ţi-l viră Şi-aşază furculiţe,
cuţite, pe măsură"...[21]

Dar „lunga discuţie", cum pe drept o numea Virgil Cândea într-o notă la studiul introductiv la *Divanul,* nu s-a încheiat totuşi. Recent şi alţi cercetători oscilează între Antioh şi Dimitrie Cantemir. După a- ceastă prezentare descriptivă a argumentelor, să le reluăm precizîndu-ne şi punctul nostru de vedere.

E adevărat că Eminescu a cunoscut în de-amă- nuntul *Lepturariul* lui A. Pumnul alcătuit, aşa cum remarcase şi T. Maiorescu, nu pe criterii estetice, loan Pralea, Văsăliu Pop, George Săulescu, Neofit Scri- ban şi mulţi alţii erau pentru A. Pumnul, „spirite pline de artele frumoase" şi aşa mai departe. Spiritul critic eminescian este de necontestat şi acesta-i putea permite să se detaşeze de orice model, aşa cum şi scrie de fapt în *scrisoarea* adresată „Convorbirilor" despre scriitorii evocaţi. „Laudele nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mişcă acea naivitate sinceră, necon- ştiută cu care lucrau ei". Lecţia obiectivităţii este permanentă la Eminescu şi aş vrea să amintesc doar obiectivitatea aprecierilor asupra lui V. Alecsandri sau T. Maiorescu pe

care i-a şi lăudat entuziast cînd a fost cazul, dar i-a şi criticat cînd a trebuit s-o

facă. „Cedăm astăzi primul loc în fruntea ziarului iubitului nostru poet V. Alecsandri, trimiţîndu-i în aceste puţine rînduri tributul admiraţiunii noastre", dar şi „Comediile d-lui V. Alecsandri pline de spirit, însă prea pline partea cea mai mare şi de imoralitate, cele mai multe ori prea local scrise, etc.“ [22].

Ni se pare de aceea o exagerare a considera că *Epigonii* constituie o apărare poetică a *Lepturariu- lui.* Această ideea a fost însuşită şi de A. Guillermou care o consideră, e drept ispititor, un episod românesc al celebrei dispute dintre antici şi moderni, cu cîştig de cauză pentru cei vechi. Nici aceasta nu este întru totul adevărat, de vreme ce Eminescu se întegrează epigonilor. Pledoaria este apoi la fel de puternică şi pentru arta contemporaneităţii care trebuia s-o aibă de exemplu pe cea a înaintaşilor, dar să corespundă momentului contemporan poetic.

Nici genul literar nu este un criteriu, pentru că citatul pe care-şi sprijină argumentul Zoe Dumitrescu-Buşulenga, netrunchiat, nu-i are în vedere pe înaintaşi, ci tot pe contemporani. Redăm în întregime fragmentul : „Prin operele liricilor români tineri se manifestă acel aer bolnav, deşi dulce, pe care germanii îl numesc *Weltschmarz.* Aşa Nicoleanu, aşa Schileti, aşa Matilda Cugler" etc.[23]. Să nu uităm că unii din scriitorii citaţi în *Epigonii* sînt evocaţi nu numai pentru lirica lor ; aşa Negruzzi sau Alecsandri. Apoi, că aria evocării nu este numai autohtonă, fiind numit şi Byron, de exemplu. Dacă este să dăm criteriul selecţiei, apoi acela este cel spus de însuşi poet : „o limbă, ca un fagure de miere".

Avem însă în vedere şi alte afirmaţii ale poetului referitoare la *Epigonii* „Trecutul m-a fascinat întotdeauna. *Cronicile* şi cîntecele populare formează, în clipa de faţă, un material din care culeg fondul inspiraţiunilor" zice Eminescu[2i], noi atrăgînd atenţia asupra *cronicilor.*

Şi, in sfîrşit, a! cincilea argument al nostru este următorul. Cuvintele „plan, cuţite şi pahare" nu se referă la Cantemir, ci la personajul satirizat citat, ori întreaga atitudine din *Epigonii* este de a evoca scriitorii ca personalitate folosindu-se de operă. Un exemplu avem în însuşi modul în care este prezentat Donici. Nu fabula lui, ci fabulistul Donici, iar aceasta nu pentru virtuţile ei satirice, ci tocmai pentru ceea ce rămîne după ea, *meditaţia :*

> ... Donici, *cuib de-nţelepciune,*
> Care, *cum* rar se *întimplă, ca să mediteze pune Urechile*
> ce-s *prea lunge ori coarnele de la cerb* ;
> Unde-i boul lui cuminte, unde-i vulpea diplomată ?"

Din motivele expuse mai sus, dar şi din altele ce vor urma, convingerea noastră este că *în principal Eminescu* se referă la *Dimitrie* Cantemir, chiar dacă în subconştientul lui mai puteau

persista impresii din lectura lui Antioh. Ce argumente avem în plus ? Mai întîi că scriitorul citat de multe ori de Eminescu este Dimitrie, despre Antioh noi nu cunoaştem să fi găsit vreo referinţă în scrierile poetului. Dimitrie Cantemir este evocat de mai multe ori atît ca domnitor, cît şi ca om de cultură. „Dimitrie C., Domn al Moldovei, unul din oamenii cei mai învăţaţi ai secolului său, în prefaţa latinească a Cronicei românilor povesteşte" etc. [59] De multe ori Eminescu citează din memorie din opera acestuia dovedindu-i temeinica cunoaştere : „Cititorul ne va ierta parţial incertitudinea citatului, de vreme ce nu avem cartea la îndemînă".

într-adevăr, Eminescu cunoştea foarte bine opera cărturarului domnitor. Ar fi putut lua cunoştinţă de ea, şi în primul rînd de *Divanul,* prin intermediul *„Arhivei istorice a României“* (tom II, 1965), revista lui B. P. Haşdeu care publicase opera cantemireană cu litere latine şi în ortografie latinizantă. *Divanul* circula apoi în întreaga ţară în nu mai puţin de 14 copii manuscrise aflate în diverse biblioteci, „în medii de cultură variate din oraşe ca laşi, din marginea Bucureştilor sau de la ţară", cum ne asigură V. Cândea. La 1874 pe cînd Eminescu era bibliotecar la laşi, ia cunoştinţă directă cu această scriere. *[60]*

îi mai apropie pe M. Eminescu de D. Cantemii şi erudiţia comună. „Bugeac în limba tătărească — zice Cantemir — va să zică unghiu, un colţ de pămînt". Dimitrie Cantemir este apoi domnitorul invocat alături de ceilalţi cîţiva, cei mai reprezentativi ai neamului : Vlad Ţepeş, Mihai Viteazul, Matei Basa- rab ori Ştefan cel Mare. „Ş-acesta e poporul nostru românesc... Nu mai e de recunoscut. Nici Mateiu Ba- sarab, nici Dimitrie Cantemir al său nu l-ar mai recunoaşte, dacă s-ar ridica din morminte[1'. [27]

Să amintim şi că întreaga epocă contemporană lui M. Eminescu dovedeşte un adevărat cult pentru Dimitrie Cantemir. încă în 1838 M. Kogălniceanu deschidea o subscripţie publică pentru ca, împreună cu C. Negruzzi, să poată edita opera eruditului cărturar.

Trecînd acum la relaţiile pe care exegeza le-a recunoscut

---

59 M. Eminescu, *Opera politică, ed. cit.,* II, p. 18.

60 Vezi M. Bordeianu, *Cîteva autografe eminesciene în biblioteca centrală universitară* „M. *Eminescu" din laşi,* în *Călăuza bibliotecarului,* 6, 1964.

60 Vezi ;i N. iorga, *istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea,* voi. I, E.D.P., 1969, p. 290.

operei celor doi mari scriitori ai neamului, acestea sînt mai multe. După părerea noastră doar între Eminescu şi *Divanul* lui Cantemir se pot stabili legături de contact, pentru simplul motiv că *Istoria hieroglifică,* să zicem, n-avea cum s-o cunoască încă Eminescu de vreme ce ea intră în circuitul naţional după 1878, cînd Grigore Tocilescu transcrie şi publică manuscrisul care se afla la Moscova. Şi totuşi N. iorga vedea în nunta gîzelor din *Călin o* preluare eminesciană a unui fragment din această scriere a lui Dimitrie Cantemir. Ideea este reluată recent şi de comentatorul ediţiei *Istoriei,* Nicolae Stoian care scrie „După cum a remarcat N. Iorga, acest frumos pasaj a inspirat pe M. Eminescu „pentru fermecătoarea nuntă de gîze din *Călin"*[28]*. (Călin* apare în 1876 I) Tot astfel s-a apropiat Hyperion din *Luceafărul* de Inorog.

Explicaţiile de tangenţă, ca şi cele pe care le vom mai da şi noi, vin nu numai dintr-o cunoaştere directă a operei unuia de către celălalt, dar mai ales dintr-o zestre comună spirituală, atît din punct de vedere al contextului naţional, cît şi dintr-unul de structură individuală, cum spuneam la început. De pildă, prezenţa nuntei de gîze la ambii scriitori se explică şi prin continuarea în opera lor a unor înţelegeri populare a relaţiei om-natură. Sînt citabiile în întregime, astfel, paginile în care Cantemir descrie rezonanţa în natură a durerii pricinuite de Ca- melon Inorogului : „lată, munţii strigă, văile răsună, iată, dialurile grăiesc, cîmpii mărturisesc, iată, pietrele vorbăsc, lemnele povestesc ; iată, iarba cu găl- benirea şi florile cu veştedzirea arătînd, vădesc, cu mult glas ritoricesc, cu surde sunete tuturor vestesc, asupra lucrului ce s-au lucrat toată fiinţa să uluieşte şi toată zidirea a să ciudi nu sfirşeşte" [2?].

Continuînd seria apropierilor arătăm că *mitul zburătorului,* care stă şi la baza *Luceafărului,* este larg interpretat în *Descrierea Moldovei* iar vizi unea civilizaţiilor în trecere efemeră din *Memento mori* structurează şi *Istoria imperiului otoman,* fiind prezentă şi în *Divanul,* unde citim : „O, Lume, dară eu ştiu precum şi alţii mulţi ca mine, încă şi mai puternici decît mine, au fost ; dară pînă la svîrşit ce s-au făcut ? Ce s-au făcut împăraţii perşilor cei mari, minunaţi şi vestiţi ? Unde iaste Chros şi Crisors ? Unde iaste Xeris şi Artaxerxis... etc"[30].

Tot celor doi scriitori le este comună concepţia mai generală prin care interpretează opera de artă, ca şi Platon în antichitate, drept un *banchet spiritual,* de aici paharele, cuţitele şi celelalte ia

care îmbie cronicarul în predoslovia operei sale, numiri metaforice ale unei înalte înţelegeri a artisticului, *şi acesta trebuie să fie sensul ce să* se *dea controversatelor versuri din Epigonii. Zice Cantemir :* „Cinstite şi de trudă iubitoriule cetitoriu, iată trei, spre a sufletului dulce gustare, ţin să întind meccioare... Aicea dară, carea grozăviia şi frumuseţea trupului şi carea grozăvie şi frumuseţea sufletului să fie vei afla. Căci amînduror podoabele şi dezbrăcările, iată, de faţă stau. Întîi dară lumea, adică trupul, spre care, în adîncime, nemăsurate bezne fără fund, iaste să te nuiască. Aşijdirea înţeleptul, adică sufletul, de acea răpească şi în veci fără ieşire să te, prăpădind, chinuiască. Aşijdirea înţeleptul, adică sufletul, de acea beznă şi prăpastie ferindu-te şi de spre a ei alergare împiedecîndu-te, spre care slavă, fericire şi în veci fără sfîrşire bucurie te îndemnînd învitiadză, carile bezna întunericului lumăsc arată şi lumineadză şi celea carile cinsteşte şi de laudă vrednicie a fi descopere şi învaţă"[31].

Vom pune în cele ce urmează în parale! cîteva texte eminesciene cu unele cantemireşti, pe aceeaşi

idee *a* afinităţilor elective crescute dintr-o comună spiritualitate, dar şi dintr-o similitudine de rezonanţă între cele două epoci, romantice în esenţă, ia care adăugam şi cunoaşterea directă a operei. Din multele exemple ce se pot da ne-am oprit la unele relaţii posibile între *Glossa* eminesciană (indirect, deci şi Luceafăru/) şi *Divanul* lui D. Cantemir. Ambele scrieri ilustrează şi motivul de largă circulaţie europeană „fortuna iabiiis" dar numai astfel explicate, fap

tele sînt insuficiente.

Glossa

I

„Tu cşeazâ-te deoparte"

„Privitor ca la teatru Tu în lume sâ te-nchipui"

„Şi de plînge, de se cearta Tu în colţ petreci în tine" „Tu pe-a!ături te strecoare" „De te-atîng, *sa* feri *în* lături"
„Tu te-ntreabâ şi Socoate"

I!

„Pentru masca fericirii,
Ce din moartea ei se naşte"

„Amăgit atît de-adese"

„Cu un cîntec de sîrenâ, Lumea-ntinde lucii mreje"

Divanul

„Fericit carele cu lumea nu s-au amestecat"

= „Pentru grozăvia păcatu- lui, ia pilda de$_k$ la alţii" „Pildele bunătăţilor de la alţii culege"

= „Mulţimea păcătoşilor, nebâgatâ în seama"

— „De adunarea nealeşilor, de fugit"

—* „Cea de-apoi socoteşte"

„Toate cearcă şi ascultâ"

• „Râsplata bunătăţi i, viaţa vecinicâ"

„Lepădarea lumii, ferici* reă "

— „Lumea pe mulţi i-au înebunit"

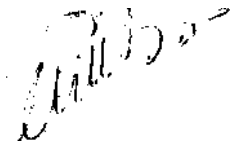
„Omului cu minte, lumea iad îi iăste"

—- „De cele plăcute cărnii, de fugit"

„Ce e rcu şi ce e bine"	= „Lumea spre binele, iarâ nu spre râul omului"
	„Cu darurile ce ţi s-au dat, spre bifae iară nu spre râu sâ te slujeşti”
„Nu spera şi nu ai teama"	= „Cu a lumii frumuseţe nu te amăgi"
III	
„Vreme trece, vreme vine"	= „Lumea trecătoare a fi să ştii"
	„Durnnădzău schimbă şi mută împărăţiile"
„Toate-s vechi şi noua toate" „Ce	= „Vîrsta şi norocirea lumii, ca roata cînd se învîr- teşte"
	-- „Lucrurile lumii ca praful înaintea vîntului"
e val, ca valul trece"	„Viaţa omului şi norocul, abur"
	„Cunoaştea deşărtarea lumii"
„Poftele, ca sirenele" „Laudele oamenilor nu crede"	= „Spre poftele lumii, orb, mut şi surd te fă"
„De îmbunători te fereşte “	

Drept încheiere la aceste rînduri dăm o altă credinţa comuna celor doi scriitori. Este vorba despre imaginea *cărturarului ca grădinar* şi a ideilor ca flori, întîlnitâ încâ din Renaştere. Ei sînt aşadar şt acei harnici grădinari care adună seminţe de flori de pretutindeni dar pe care le fac să răsară original în pămîntul personalităţii lor. Scrie Cantemir : „însă cu oarece şi osîrdie şi osteninţă, din a multora, nu

de peminteşti, ci cereşti ogoarâ, neveştedzitoare floricele, cu nestricâtoriu miros adunate şi-ntrulocate li-au prefăcut... multe s-au râzsâdit şi s-au înflorit, ase mâ rog ca şi acestea ale mele osteneie... a să sâmâna, a să râsâdi, a înflori şi tuturor depreunâ a sâ obşti sâ binevoieşti şi sâ nevoieşti". Iar M. Eminescu, admirînd simbolic mirosul şi exemplaritatea florilor din cununa bâtrînului rege Lear, scria : „Astfel sînt şi florile sâlbatece — cîntecele poporale. Pe cîmpiile lor a cules Shakespeare şi orice poet naţional" [32]*m* Şi Mihai Eminescu a fost unul dintre aceştia.



/

■Alain, 19, 20, 58, 61 Alecsandri, V., 54, 103, 171, 217, 240, 241
Alexandrescu, E., 198
Amzulescu, Al. I., 172
Apuleius, 66 Arghezi, T., 210 Ariosto, 228
Aristaxenos, 196
Aristotel, 67, 196
Averroes, 196

Baader, F. von, 207
Bach, 98
Balzac, 57, 218, 229 Barbu, I.(118, 185 Baudelaire, 48, 198, 218
Brâncuşi, 223 Beckett, 229
Beethoven, 39, 158, 204 Beguin, A., 82, 154, 155 Bergson, H., 74
Binet, A., 74 Bîrlea, Ov., 153, 174
Blaga, L-, 26 36, 83, 86, 118, 144
Boccaccio, 140, 149, 228
Bociort, FI. I.-t 223 Boiardo, 228 Boieru, Eta, 230
Boileau, 218 Boiin, Al., 217
Bolintineanu, D., 103
Bordeianu, M., 243
Bota, Dan, 153, 174
Botticelli, 233 Bohme, !, 207 Browning, 229
Busulenga, Zoe-Dumitrescu, 33, 101, 138, 164, 234, 239, 241

32 M. Eminescu, *Despre cultura şi arta*, *ed. cit.,* p. 52.

Byron, 123, 241

CantacuzinO; Stolnicul, 217
Canternir, Antioh, 239, 240, 242
Cantemir, Dimilrie, 35, 69, 227, 233, 240, 242, 244, 245, 246, 247 Caracostea, D., 13, 40, 143, 163, 171 Caragiale, I. L.,.166
Călinescu, G., 12, 16, 40, 57, 63, 66, 113, 118, 159, 164. 172, 182, 191, 197, 202, 215, 256, 217, 228, 238 Cândea, V., 243 Cervantes, 229 Chendi, 163 Ciopraga, Const., 213, 233 Cohen, J., 234 Conachi, C., 151, 215, 216 Corneille, 218, 222 Corti, M., 221 Costin, N., 238 Coşbuc, G„ 175
Creanga, 66 Creţu, !., 10 Croce, B„ 222 Cugler, M., 241

Dante, A.(28, 39, 52, 150, 218, 225, 227, 237
Delavrancea, 224
Demetrescu, A., 238 Dima, Al., 197 Donici, 242
Dragnea, R., 66 Duicâ, Bogdan, 166 Duţu, A!., 229

Eiiade, M., 27, 83, 92, 93, 220
Eliot, T. S., 150, 229, 231
Eminescu, M.(5, 7-13, 15-16, 18, 21-36, 39-40, 42-48, 50, 52, 54-64, 68-74, 76-78, 82- 92, 100-124, 127-134, 139, 143-151, 158, 159, 163, 166-170, 179-182, 185-189, 192, 195-198, 201-244, 248
Enescu, G„ 158 Eschiî, 158
Euden, 67

Fa^on, N., 231 Faguet, E., 114
Fischer, E., 197 Flaubert, 166
Fochi, A., 176, 177, 179 Freud, 161

Gafiţa, M.f 166
Gherea, C. Dobrogeanu, 166
Giotto, 233
Goethe, 42, 43, 68, 69, 139, 207, 229 Grigorescu, N., 56
Guillermou, A., 7, 8, 77, 144, 163, 207, 211, 241

Hasdeu, B. P., 153, 174, 243
Heraclit, 83 Hugo, V., 219
Hegel, 29, 197

fbrâileanu, G., 7, 143, 166,, 198, 215, 217 (orga, N., 244

Joyce, 229

Kaiidasa, 33 Kant, 197
Kogăiniceanu, M., 243 Kunisch, 151, 170

Leopardi, 219 Liiceanu, G., 155
Lorca, 234 Lovinescu, G., 161
Machiavelli, 228 Maiorescu, T., 166, 193, 239, 240
Malherbe, 64, 225 Mangavelli, G., 221 Milton, 231 Mincu, M., 114, 189 Moiiere, 144 Montaigne, 113
Morariu, V., 238 Murâraşu, D., 238
Muşlea, !., 153, 174

Neculce, L, 238 Negri, C, 216, 217
Negruzzi, C., 239, 241, 245
Negruzzi, !., 232 Nicoleanu, 241
Nicolescu, G. C, 13, 164„ 165, 166 Noica, 30, 160, 131 Novalis, 86, 232

Odobescu, Al., 1. 20 d'Ors, Eugenio, 61

Palma, G., 57 Panaitescu, D. D., 229 Papacostea, C,, 26 Papu, E., 83, 114, 189 Pascal, 43
Pâtrâşcanu, D. D.« 175 Pârvan, V., 115 Perpessicius, 163, 241
Petrarca, 21,, 150 Petrescu, Ioan Em., 29, 51 Philippide, AL, 227
Piru, AL, 238, 239 Pîrvulescu, 229
Platon,, 24, 67, 245 Poe, E. A., 43
Pop, Văsaltu, 24G Popa, Marian, 31 Popovici, D. 188 Pound, Ezra,

229 Pralea, L, 240
Pumnul, Aron, 29, 238, 239, 240
Puscariu, L, 131

Rccine, 218 Rafael, 56
Râdulescu, L H., 22, 68, 108, 166, 135, 217, 229 Rembrandt, 56 Riffaterre, H., 124 Rimbaud, 150 Rodin, 223 Rolland, R., 204 Ronsard, 21, 229 Roşianu, N., 187, 188, 189 Rotaru, L, 170
Rusu, L., 196, 197

Sadoveanu, M., 186 Sapho, 21, 22, 218 Sâulescu, G.-f 240
SchiJeii., 241
Schiller, 113 Schopenhauer, 77, 197 Scriban, N., 240 Shakespeare, 11, 225, 229, 248
Simion, Eugen, 150 Socrate, 24
Spinoza, 98 Stoian, N., 244
Streinu, VL, 164, 200

Tacciu, E., 33 Tiutiuca, D., 237
Tocilescu, Gr., 244 Todoran, E.,76, 100, 124, 164, 165, 171, 189, 190
Tolstoi, L. N., 138 Torouţiu, I. E., 229

Vâcârescu, Enâchiţâ, 16, 103, 151
Vianu, T., 11, 13, 16, 47, 55, 67, 77, 164, 165, 186, 187, 197, 229
Vigny. 163, 234 Vlad, C, 166
Vlahutâ, 166, 224 Volfcov, 172
Vrabie, Gh., 171, 172

Wais, Kurt, 229 Warren, A.-t 222, 231 Wellek, R., 222, 231 Wieland, 163 Wundt, 12, 172

Zola, E., 218

IN LOC DE INTRODUCERE :

Idealul coerenţei 7

MOTIVAŢII ALE CREATIVITĂŢII :

Epicureism estetic 13
Spaţii claustromorfe 28
Estetica privirii 39
Uitare-amintirea 72
Visul..... 82
Gîndirea 91
Orfismul cuvîntului 100
Uşor - măruntul..... 142
Finalitatea etică 149
Iluminări ... . 1^3

GLOSE EMINESCIENE :

O problemă „de geneză" ? 170
Coincidenţa contrariilor..... 195
Personalitate şi curent 214
Reconsiderarea epigonismului 221
Prerenascentism baroc ? . . . ■ ■ 2 2 7

INDICE DE AUTORI : 2 4 9

2 *Ibidem,* p. 160.

7 Distingem şi terminologic *Corespondenţe,* cum s-a tradus, de regulă sonetul lui Baudelaire, de *corespunderi,* cum ar fi fost mai corect Primul termen presupune clar un expeditor şi un destinatar, adică, cei doi termeni ai relaţiei, pe cînd accentul, în gîndirea marelui

CUPRINS

poet, este pus pe relaţii, ceea ce mai propriu exprimă cuvîntul românesc *corespunderi*

3 incorporînd şi CD

18 C. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române,* Ed. Junimea, laşi, p. 30.

16 D. Murăraşu, *„Preocupări literare",* !, nr. 3, p. 136.

21 Antioh Cantemir, *Stihuri,* Ed. Junimea, laşi, 1979, p. 56,

22 M. Eminescu, Despre *cultură şi artă, ed. cit.,* p. 144.

24 M. Eminescu, *Despre cultură şi artă, ed. cit.,* p. 246.

29 D. Cantemir, op. c/t., *ed. cit.,* p. 227.

30 *Idem,* p. 137.

IV

„Tu râmîi la toate rece'[1]